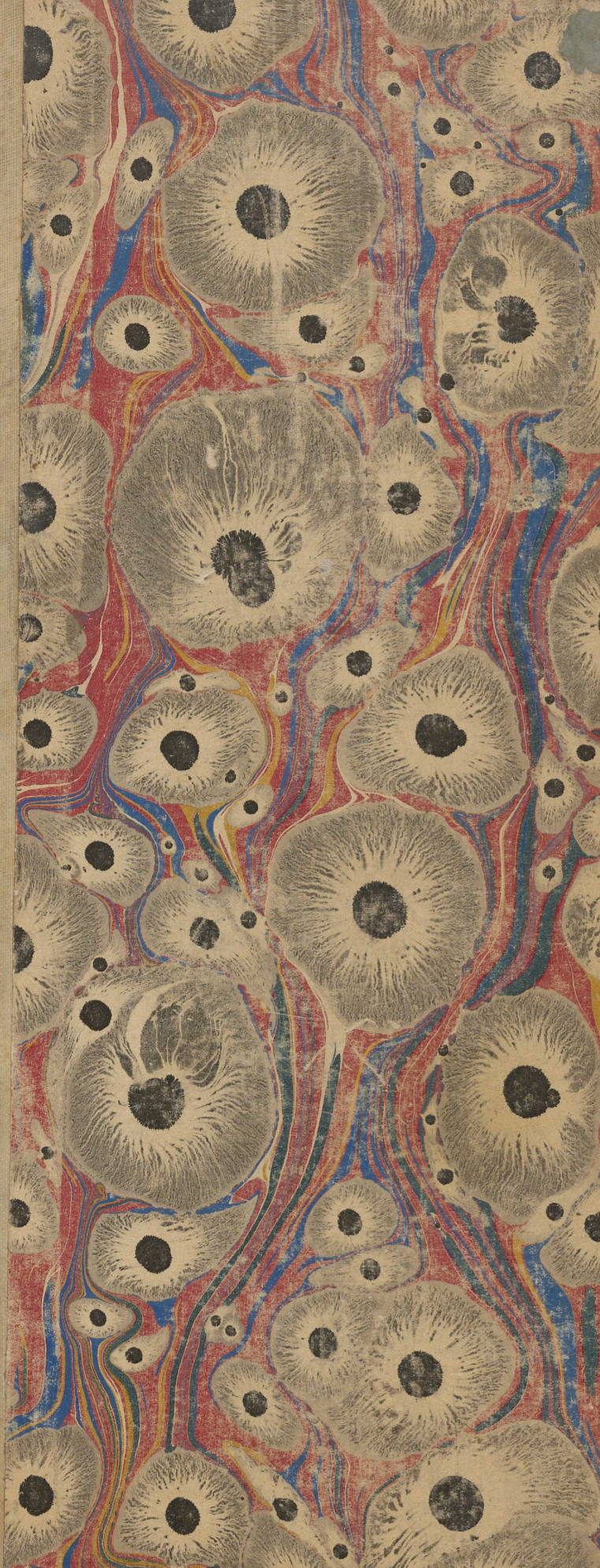


FRICK ART REFERENCE LIBRARY

Gift of

John Vincent Abbott
and
Peter Daniel Guggenheim

V+

le moignage de profonde admiration

LE MUSÉE RÉTROSPECTIF DU MÉTAL

Germain Bapst

A L'EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE
DES BEAUX-ARTS
— 1880 —

PAR GERMAIN BAPST
Membre de la Commission du Musée.

OUVRAGE ORNÉ DE PLANCHES

EXTRAIT
DE LA *REVUE DES ARTS DÉCORATIFS*

PARIS
IMPRIMERIE DE A. QUANTIN
7, RUE SAINT-BENOIT
—
1881

LE

MUSÉE RÉTROSPECTIF

DU MÉTAL

A L'EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE

DES BEAUX-ARTS

— 1880 —

NK6401.5
.P2
B22
1881

LE MUSÉE RÉTROSPECTIF DU MÉTAL

A L'EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE

DES BEAUX-ARTS

— 1880 —

PAR GERMAIN BAPST

Membre de la Commission du Musée.

OUVRAGE ORNÉ DE PLANCHES

EXTRAIT

DE LA *REVUE DES ARTS DÉCORATIFS*

PARIS

IMPRIMERIE DE A. QUANTIN

7, RUE SAINT-BENOIT

—

1881

Frick Art Reference Library

AVANT-PROPOS

Les expositions rétrospectives, devenues de plus en plus fréquentes, ayant un peu lassé le zèle des amateurs, il arrive aux promoteurs de celles que l'on organise encore de subir les mêmes préoccupations que ceux qui ont jadis provoqué le mouvement auquel le public a dû de si magnifiques spectacles, et les érudits, ainsi que les artistes, de si précieux enseignements.

Autrefois, il fallait vaincre les hésitations des amateurs, qui redoutaient de livrer leurs richesses à la vue et à la critique, ainsi qu'aux chances des transports et d'une exposition temporaire. C'était à qui ne donnerait point l'exemple.

Aussi je me rappelle que, lorsque nous organisions pour l'Union centrale l'Exposition rétrospective de 1865, la première de quelque importance que l'on ait vue à Paris, nous étions assez perplexes, mes collègues et moi, au début. Nous ne voyions rien venir, lorsque notre président, M. le baron de Monville, nous arriva avec une

614 39232X

grande partie des riches collections des membres de la famille de Rothschild qui s'en rapportait à lui. Le succès fut dès lors assuré, tous les amateurs ayant pris confiance. Aujourd'hui il faut vaincre leur lassitude. Les causes sont différentes, mais les démarches sont les mêmes.

Ce n'est donc pas tout que d'exposer le mieux possible les choses que l'on veut bien confier aux commissaires des expositions rétrospectives, sous le jour le plus favorable, et, lorsque cela est permis, avec un certain classement qui serve à l'éducation du public; il faut, au préalable, aller en solliciteur, arracher des promesses que l'on ne tiendra pas, brusquer des modesties qui parfois ne demandent qu'à être vaincues, et enlever d'assaut ce qu'on vous refuse, mollement peut-être.

Quelque reconnaissance est due pour cela à ceux qui, pour l'amour de l'archéologie, se soumettent d'abord à ce métier et qui se transforment ensuite en hommes de peine pour exposer eux-mêmes ce qu'on a bien voulu leur confier; suppléant menuisiers, serruriers et tapissiers, chargés d'un trousseau de clefs presque toutes semblables, dans lequel on ne trouve jamais celle que l'on cherche, et qui va toujours mal lorsqu'on l'a trouvée, ils s'évertuent, le marteau, les tenailles et le tourne-vis en main, dans des armoires dont il faut compléter l'installation.

Ce n'est donc que stricte justice de reconnaître les services rendus à l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie et au public, par mes zélés collabora-

teurs de la commission exécutive de l'Exposition de l'Histoire du Métal.

En suivant l'ordre chronologique des objets exposés, je mettrai en tête M. Schlumberger, qui, bien que chargé plus exclusivement de la classification des médailles, s'est joint à M. A. Héron de Villefosse pour mettre en bel ordre l'importante collection d'antiques que M. Julien Gréau, empêché de s'en occuper lui-même, avait confiée à ce dernier ainsi qu'à M. Gaston Le Breton, qui s'est plus exclusivement occupé de ce que MM. Dutuit l'avaient chargé de mettre en lumière, et des collections d'antiques de MM. Hubert, Marini, etc.

M. L. Courajod s'était réservé la section du Moyen Age, dont les monuments étaient si divers, non sans faire d'importantes excursions vers la Renaissance, aidé par M. Ch. Mannheim qui avait apporté les pièces si précieuses de la collection de MM. les barons Seillière.

Chacun, du reste, ne s'était point cantonné dans une spécialité déterminée, et, tout à tous, aidait ses collègues comme il s'en faisait aider. M. Gasnault, abandonnant pour quelques heures le secrétariat du musée des Arts décoratifs, M. de Liesville, M. C. Lambin, M. de Champeaux, M. G. Bapst, s'étaient distribué plus particulièrement les salles du XVIIe *et du* XVIIIe *siècle, où quelques exposants, comme M. Leroux et M. Dupont-Auberville, ont eux-mêmes organisé leurs expositions.*

Quant à la salle orientale, tout le monde y a un peu

mis la main. Mais personne n'a eu à s'occuper de l'exposition du Musée de South-Kensington, musée qui existait à peine il y a vingt ans, et qui, fidèle à l'esprit d'expansion de la race anglo-saxonne, exporte à l'étranger. Il avait exporté à Bruxelles où il occupait toute une salle, comme il avait exporté à Paris où il n'occupait que deux vitrines. Ces deux vitrines, ses agents les avaient apportées un beau matin, les avaient garnies pendant la journée, mettant sa désignation au-dessous de chaque pièce, et en avaient emporté la clef le soir, pour ne revenir que plusieurs mois après pour l'opération inverse.

Quant au président de la commission exécutive, le dernier survivant, à ce qu'il craint, de ceux qui ont organisé avec lui la première exposition de l'Union centrale qui ait compté, celle de 1865, ayant dépassé l'âge de l'activité, s'il n'a pas, naturellement, fait grand'chose, avant beaucoup regardé faire, il ne peut que rendre justice à ceux qui avaient bien voulu le mettre à leur tête, tâche dont il s'acquitte de grand cœur.

ALFRED DARCEL.

EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

DU MÉTAL

CHAPITRE PREMIER

Après les expositions successives de l'Union centrale de 1865, de l'Histoire du travail en 1867, des Alsaciens-Lorrains et du Trocadéro, il semblait difficile de réunir un ensemble de collections destiné à former un musée rétrospectif intéressant; cependant l'Union centrale n'a pas désespéré de cette nouvelle tentative : elle s'est adressée aux amateurs et aux archéologues les plus distingués et leur a confié le soin de créer un musée rétrospectif d'un genre nouveau.

Ceux-ci, au lieu de refaire ce qui avait déjà été fait, ont inventé une exposition spéciale n'ayant uniquement rapport qu'aux produits des arts du métal.

Ce mode d'exposition avait un grand mérite : au lieu de présenter des objets d'art de toute espèce sans aucun classement méthodique ou archéologique, il offrait aux yeux des amateurs et des chercheurs un musée d'objets exposés chacun à la place que lui assignaient son époque, son lieu de fabrication et sa nature même; en même temps, il permettait aux artistes et aux ouvriers d'étudier, de suivre et d'apprécier avec plus de suite et d'intelligence toutes les phases, progrès ou décadence, des industries diverses ayant trait au métal, et il atteignait ainsi un but si souvent cherché par l'Union centrale.

D'abord des remerciements aux membres de la commission chargés d'organiser cette exposition et à M. Darcel, son président.

Rien ne les a arrêtés, ces champions de l'art et de l'archéologie, ni les difficultés, ni les craintes, ni surtout le mauvais vouloir. Tous ont eu foi dans leur œuvre et tous ont concouru à sa réussite; ils ont su organiser et exposer les collections avec le respect des époques; ils ont orné les salons de tapisseries, de tentures, d'étoffes, de cuirs de Cordoue ou de Venise et de panoplies d'armes, de telle sorte que la décoration de chaque salle, appropriée à l'époque des objets exposés, donnait un attrait de plus à cette merveilleuse exposition[1].

Nous avons divisé ce compte-rendu en six par-

1. MM. Braquenié, Lowengard, Bellenot et G. Gattiker, etc., avaient mis généreusement leurs collections de tapisseries et d'étoffes à la disposition des membres de la commission exécutive.

ties : l'Orient; les antiques; la numismatique; l'émail; les bronzes, les armes, le fer et les objets d'étagère; et enfin l'orfèvrerie d'or et d'argent, d'étain et de cuivre.

Nous avons cherché à mettre surtout en lumière les commencements de chacun des arts du métal. Deux raisons nous ont engagés à appuyer sur les premiers essais de l'industrie.

Ces premiers essais sont comme les assises d'un édifice et la base indispensable à tous les développements de l'industrie; les commencements, souvent perdus dans la nuit des temps, sont moins connus, et l'inconnu attire toujours le chercheur et l'amateur.

Enfin nous ajouterons, comme deuxième raison, que l'art archaïque a un caractère plus pur, plus sauvage, plus séduisant, et surtout plus empreint de grâce. Il semble être, vis-à-vis de l'apogée de l'art, ce qu'est l'enfance à l'âge mûr : la pureté et la grâce des premiers temps sont d'autant plus intéressantes à dépeindre que toujours la perfection du métier, au moment de l'apogée de la culture des arts, a fait dévier l'industrie et l'a fait tomber de l'idéal de ses premiers temps dans des détails ou des mièvreries, résultat ordinaire de la trop grande facilité des artistes.

L'ORIENT

Si le visiteur entre dans le grand salon carré, il se trouve au milieu des collections orientales. L'extrême Orient s'y fait représenter par les objets travaillés en Chine et au Japon; puis successivement les curiosités de la Perse et tous les arts arabes cultivés à différentes époques, depuis l'Asie jusqu'à Cordoue et même à Venise, viennent tour à tour prendre place dans la collection complète de l'art oriental.

Les grands vases cloisonnés chinois et japonais donnent une note claire et gaie à l'ensemble de cette salle bordée de bronzes patinés en noir par le temps. Le mélange de couleurs claires et même criardes à côté de couleurs sombres arrête l'attention du visiteur et lui donne une idée de l'originalité et de la bizarrerie des arts chinois ou japonais.

Tout au bout de la salle, et comme dominant le vaste espace de ce grand salon par sa dignité et son grand caractère, la statue « à la jambe » de M. Cernuschi.

Cette pièce de bronze japonais, du milieu du XVIIe siècle, est un objet unique; c'est la seule statue japonaise qui n'ait un caractère ni militaire ni religieux. Elle représente un sculpteur fondateur d'une école fort nombreuse où il enseignait son art, et l'inscription gravée sur le dos nous apprend que ses élèves reconnaissants ont sculpté et fondu cette statue pour perpétuer son souvenir.

Il est représenté accroupi sur la jambe droite, au niveau de laquelle se trouve la base de la statue. La jambe gauche se prolonge verticalement de toute sa longueur au-dessous de cette base; de là son nom de statue « à la jambe ».

Le personnage est assis de face, la tête droite, la main gauche appuyée sur son genou, la main droite tenant une baguette; l'expression et le regard sont profonds et vagues, le détail du modelé et la finesse d'exécution font encore ressortir davantage la grandeur du type et du caractère de la statue.

A côté, on voit les plus grands vases cloisonnés chinois connus au même amateur, et, non loin de là, ceux de la collection de M. Édouard André; la décoration de ces vases est multicolore : elle représente des chauves-souris, des animaux, des chrysanthèmes et des papillons; tantôt ces vases ont des formes carrées, tantôt ils sont ronds, ou bien encore formés de trois lobes; ils sont aussi ornés de figures fantastiques, dragons ou personnages féeriques en cuivre fondu et ciselé. Ce genre d'émaux, pratiqués en Chine à une époque antérieure à l'ère chrétienne, ne fut importé au Japon que vers la fin du XVIe siècle; cet art consiste à former des cases au moyen de lames de laiton posées sur une surface de cuivre et à les remplir d'émaux. On obtient le dessin des figures que l'on veut représenter en le reproduisant avec les lames de laiton contournées à cet effet. Le dessin fait avec les lames est fixé sur le cuivre au moyen d'une décoction gommeuse; on remplit toutes les cases d'émaux pulvé-

risés, — au four, la chaleur en fait la liquéfaction, — et, la cuisson faite, on polit le tout avec des pierres ponces. Presque tous les cloisonnés que l'on trouve en Europe sont de fabrication moderne et proviennent de Nagoya et de Yokohama. Les cloisonnés du XVIIIe siècle même sont excessivement rares.

Avant de quitter les émaux, citons la soucoupe en argent appartenant à M. Gasnault, le collectionneur par excellence. Cette pièce, de la fin du XVIIIe siècle, porte des émaux translucides bleus sur flinqués ; le bleu est plus agréable que les bleus actuels des émaux chinois ou japonais, et il a un coloris puissant qui rend l'objet fort décoratif. Au même amateur, une petite boîte en émail cloisonné translucide sur argent, très curieuse pièce de la même époque.

L'invention et la fabrication du bronze remontent à la plus haute antiquité en Corée et en Chine. On cite plusieurs pièces de la collection Cernuschi, ayant près de quatre mille ans d'existence. La fabrication du bronze a dû être importée, de l'un de ces deux pays, au Japon vers un temps aussi fort reculé.

En examinant les différents objets d'art de ce métal, on pourra voir facilement la différence des deux styles chinois et japonais. Quelque baroque que puisse paraître cette proposition, l'on pourrait qualifier l'art chinois de classique et l'art japonais de réaliste. Tandis qu'en Chine l'artiste semble s'attacher à la netteté et à la grandeur des lignes et conserve presque toujours les formes archaïques, au Japon, au

Helioß. Dujardin — Imp. A. Quantin

VASE EN BRONZE
Collection de Mr Lansyer

contraire, l'artiste et l'artisan étudient la nature et la reproduisent avec complaisance. L'art japonais est plus fin par le détail, l'art chinois est plus grand par la façon dont il comprend le caractère même de l'objet.

Le Chinois ne se contente pas seulement d'élever l'esprit par les grandes lignes : il cherche encore dans son imagination le moyen de frapper celle des autres par des dessins bizarres et fantastiques. Le Japonais, comme je l'ai dit, cherche dans la nature des effets plus aimables.

Remarquons, par exemple, le brûle-parfums de M. Bing : c'est un grand réchaud de décoration fine et ingénieuse; il est monté sur trois pieds placés sur un rocher; au bas, deux paons, le mâle et la femelle; en haut, sur le brûle-parfums, des colombes. Ces animaux en bronze ont été moulés et fondus sur nature. Si l'on regarde le détail d'exécution des plumes, l'on verra que la fonte n'a pas une retouche au burin. Examinez surtout la longue queue de plumes du mâle; voyez chacun de ces filigranes de bronze si délicats : quelle puissance de travail et d'application il a fallu à l'auteur de cette pièce montée, qui peut mesurer deux mètres d'élévation!

Dans beaucoup d'objets antiques de la Chine l'on retrouve l'influence directe de l'art grec; c'est le cas qui se présente pour le vase de M. Lansyer; il a le galbe des amphores grecques; son ornementation, très pure et très sobre, consiste dans la représentation de cordes enroulées autour du col du vase; sur

la panse pendent à distance égale des glands soutenus par des cordons. La sobriété des ornements de la décoration donne à ce vase un grand caractère, et sa patine jaune foncé est d'un ton fort agréable à l'œil. Nous dirons encore un mot de la fleur en bronze aux pétales écartés, formant une coupe bizarre de la collection Gasnault, et nous rappellerons tous les bronzes et émaux cloisonnés si généreusement prêtés par MM. Sichel, Charvet, Édouard André, Ch. Bocher, Georges Bal, Leroux, Gelis-Didot, de Rothschild et de la Londe.

Dans une vitrine voisine, on pourra admirer le talent déployé par les artistes japonais. Dans l'exécution de la damasquine, les collections de Montefiore et Fauré Le Page nous montrent des gardes de sabres, des capucines et des manches de couteaux représentant des scènes historiques, des caricatures, des plantes et des animaux ciselés, gravés ou damasquinés, avec des applications très réussies de différents métaux.

Quittant l'extrême Orient pour nous avancer vers la Perse, nous rencontrons les lampes, les gourdes et les vasques de cuivre gravées.

Citons la vasque du XVIIe siècle de Mme la comtesse Soltik et celle non moins belle de M. Spitzer; toutes les deux sont finement gravées d'arabesques sans nombre, qui viennent entourer des lobes placés à distance égale. Ces lobes servent de cadre à la représentation d'un personnage quelconque. Rappelons aussi la belle gourde de M. Goupil; c'est là que l'art

oriental montre ses plus jolies formes : la ligne est gracieuse, l'anse vient décorer d'un côté la panse, tandis que de l'autre c'est le goulot qui en forme l'ornementation naturelle. Des cannelures puissantes enroulent toute cette pièce comme des spirales.

Un peu plus loin, les collections Leroux et Guérin étalent leurs richesses; on y admire des pièces de fer damasquinées d'argent, des cuivres et des bronzes repoussés, et mille objets de luxe ou d'usage journalier de la Turquie et de l'Afrique.

Les armes de la Perse ont toujours été fort renommées pour leur damasquine et la pureté de leur forme; nous verrons combien cette réputation est méritée à juste titre, en regardant les trois fers de lance de M. Gastine-Renette.

La lame effilée est montée sur une tige, dans laquelle s'emmanche la hampe; elle est terminée en pointe ogivale du plus gracieux effet. Certes, l'Italie, si sûre et si délicate dans son goût, a souvent produit des hallebardes ou des piques extraordinaires, curieuses par leurs formes bizarres; mais jamais elle n'a atteint la véritable beauté que nous admirons dans ces trois fers.

Les boucliers du même amateur, provenant, les uns de Syrie, les autres de Perse, sont le complément naturel des lances : ils peuvent passer pour des modèles de damasquine persane et syrienne.

Enfin, quittant l'extrême Orient pour arriver à l'Espagne sous la domination des califes, l'on trouvera le lion de cuivre de la collection de M. Piot.

Cette pièce d'art a été exécutée à Cordoue vers le XIe siècle. Inutile de signaler sa rareté et l'intérêt qu'elle fait naître chez tous les amateurs et les savants. Ce lion devait servir de bouche d'eau; sa queue recourbée était une soupape et sa gueule laissait passer l'eau. Il est recouvert de dessins hispano-arabes gravés au burin; aucun musée ne possède de pièce de ce genre.

CHAPITRE II

LES ANTIQUES

Après avoir parlé de l'Orient sans suivre d'ordre archéologique, nous nous occuperons maintenant des objets de l'antiquité. L'objet le plus ancien, exposé en ce moment au palais de l'Industrie, est un bas-relief assyrien en bronze appartenant à M. Schlumberger. Cette pièce a été découverte dernièrement en Assyrie. Elle surmontait l'une des portes du palais de Balavat, construit par le roi Salmanasar II, en 841 avant Jésus-Christ; elle représente le passage de l'Euphrate par les troupes assyriennes revenant chargées de butin; une inscription gravée sur le principal morceau de ces bas-reliefs donne les indications ci-dessus. Nous retrouvons là le style royal de tous les palais de Babylone. Ces personnages sont raides; mais l'ensemble de la sculpture est plein de grandeur et de dignité.

De l'Assyrie nous entrons en Grèce; les plus anciens monuments qui nous soient restés des arts de ce pays sont des ustensiles en bronze, vases, armes

ou trépieds (je ne parle pas des récentes découvertes des armes et bijoux d'Agamemnon).

Là, nous voyons la symétrie la plus rigoureuse observée dans la composition de tous les objets, même les plus usuels. Les candélabres, les vases et tous les ustensiles de la vie journalière accusent une pensée identique, celle d'un galbe particulier et classique se rapportant sous tous les aspects à la raison d'être de l'objet.

Tout l'art grec peut se résumer dans une seule idée : la conception de la forme d'un objet quelconque toujours subordonnée à un axe central autour duquel toutes les parties de l'objet doivent se rapporter, se rattacher et s'unir; les armes et les bijoux sont moins astreints à cette règle générale. C'est donc dans l'art grec antique qu'il faut chercher les règles et les principes à appliquer aux arts industriels ; car le premier principe de l'art, c'est de faire un objet avec le caractère absolu de sa nécessité.

Quant à la sculpture, elle avait pris, grâce au culte si particulier de la beauté du nu, un développement considérable dès la plus haute antiquité. Ici un détail à noter : quel qu'ait été le culte dont ce peuple artiste a entouré la reproduction de la figure humaine, jamais il n'en a abusé dans aucun de ses arts industriels, et il a toujours subordonné la figure de l'homme à titre de simple décoration dans tous les objets d'usage journalier.

Rome n'eut pas d'industrie ni d'art qui lui fût propre, et la Grèce fut toujours son marché; les ar-

tistes grecs vendaient à Rome leurs chefs-d'œuvre; plus tard, lorsqu'ils devinrent tributaires de cette ville, il leur fut obligatoire de travailler pour elle. C'est pour cela que nous ne chercherons pas à faire une critique trop méticuleuse de l'art antique, sur l'attribution romaine ou grecque à donner à chaque objet d'art.

Entrez dans la salle des bronzes antiques : la première pièce qui se présentera à vous est un petit buste représentant Alexandre le Grand; on y admirera au premier coup d'œil la pureté de la statuaire grecque dans tout son développement. Le buste du jeune roi de Macédoine le représente encore fort jeune, avec toutes les grâces de la beauté et toute la dignité d'un roi; la ligne est pure, et le bronze d'une conservation et d'une patine extraordinaires : une couronne de laurier encadre la figure et vient lui donner un caractère de puissance et de dignité tout particuliers. A côté, nous trouvons une statuette de femme, la tête ornée d'un diadème; une longue tunique à plis flottants lui sert de vêtement, les bras ont malheureusement été cassés; plus loin, un Mars coiffé d'un casque à *crista* très élevée, muni de couvre-joues, portant une cuirasse à lambrequins et des cnémides; le bouclier manque au bras gauche ainsi que la lance au bras droit; la figure est fort expressive, une barbe épaisse encadre le visage; sur le casque, très orné, on aperçoit plusieurs damasquines d'argent. C'est d'un style très ancien et merveilleux de finesse. Tous ces objets appartiennent à M. Gréau,

que nous ne saurions trop remercier de l'extrême complaisance qu'il a mise à prêter sa collection.

Il faudrait s'arrêter à chacune des pièces de cet amateur, citer toutes les statuettes de Bacchus, de Silène, de Vulcain, d'Apollon, de Diane, de Neptune, de Mercure, et surtout celles si jolies par leur grâce et leur délicatesse, qui nous représentent Cupidon sous les traits d'un enfant; rappelons aussi cette suite de bronzes égyptiens représentant successivement tous les dieux de ce peuple; nous voyons d'abord l'art égyptien dans toute sa pureté, sans aucune espèce d'influence étrangère; puis, au lieu de ces formes hiératiques un peu raides, mais pleines de grandeur, nous le voyons se transformer peu à peu, sous l'influence romaine, à l'époque des Ptolémées; et bientôt l'art égyptien disparaît, absorbé comme tout le monde entier par la puissance impériale.

Remarquons les deux casques du panneau du fond de la salle. Inutile d'insister sur la beauté de leur forme. Ce sont deux casques à longues visières où la place des yeux est évidée, pour permettre au combattant de distinguer son adversaire; on sait que cette sorte de casque se portait en temps ordinaire sur le derrière de la tête, comme on peut le voir à la statue de Minerve, de M. Simart. Au moment du combat, on l'abaissait devant les yeux, qui se trouvaient placés exactement derrière les ouvertures, et le reste de la figure était couvert par la visière.

Au-dessous de ces casques, une épée gauloise en bronze avec sa poignée droite décorée sur chaque

face de trois gros boutons ; la lame en est mince, ornée de deux gouttières et d'une ligne grecque des plus pures. Nous signalerons aussi l'épée de bronze, également fort belle, de M. du Burguet.

Comme nous aurons l'occasion de le redire tout à l'heure, à propos des monnaies gauloises, nous rappellerons que les Gaulois, commandés par Brennus, envahirent et pillèrent la Grèce vers l'an 279 avant Jésus-Christ.

Nos pères avaient autant que nous l'amour de l'art et du beau idéal, et ils ne crurent pas faire mieux que d'emprunter à la Grèce son beau style pour l'appliquer à la fabrication des armes, que leur génie particulier plaçait avant tous les autres. En effet, prenons l'épée gauloise ; elle est absolument semblable à l'épée grecque. Examinons dans les différents musées l'ornementation des casques, des cuirasses et des lances retrouvés en Gaule, et toutes ces armes seront couvertes de dessins du style grec le plus pur.

M. Gréau n'a pas seulement prêté sa collection de statuettes ; il a encore exposé des vases, des lampes, des miroirs et des plats grecs, étrusques ou romains ; toutes les pièces de son cabinet seraient à donner en modèles à nos céramistes ou à nos orfèvres. Le caractère de l'objet est toujours respecté dans sa forme, et la délicatesse des lignes semble encore vouloir indiquer, par la pureté et la simplicité des galbes, l'idée créatrice de chacun de ces ustensiles de la vie antique. Le temps et la peine n'étaient point des obstacles pour les ouvriers de l'antiquité, et nous

avons tenu à signaler aux amateurs le soin avec lequel le dessous des vases ou des plats a été travaillé et sinon ciselé, au moins tourné et repris au burin.

Des armes grecques forment le panneau du fond de la même salle.

Dans une autre série d'objets, M. Penelli a exposé un diadème étrusque trouvé dernièrement en Toscane : il était encore fixé sur le crâne de celui qui l'avait porté avant sa mort. Malheureusement, les paysans ont brisé ce crâne pour en retirer le diadème.

Au-dessous, le même amateur a prêté un pliant romain en argent. Les quatre extrémités sont formées d'une tête de bélier en argent fondu et ciselé ; les quatre pieds sont les pieds du même animal, les montants sont en fer recouverts d'une lame d'argent martelée ; cette pièce est de l'époque impériale.

Les bras des pliants et des fauteuils étaient souvent aussi terminés par des têtes de chevaux et d'ânes : telles sont les deux têtes de mulets en bronze exposées par M. Mannheim. Le même amateur a envoyé un fragment de vase, partie en bronze et partie en fer, avec figure sous les anses. Il avait la forme d'une gourde aplatie, actuellement détruite en partie. La monture de bronze se compose d'un pied circulaire et d'un bandeau avec orifice, auquel se rattache une anse mobile fleuronnée ; ce bandeau offre sur chacune de ses faces une figure d'Éphèbe en ronde bosse reposant sur une console ; l'anse est ornée de deux petits bustes d'enfants.

Au point de vue artistique, nous remarquerons, parmi les statuettes de bronze, un Morphée d'une patine merveilleuse, trouvé à Étaples, appartenant à M. Danicourt, d'un type fort beau comme style académique; et un Mercure assis, petit bronze grec à patine vert clair, monté sur un socle en marbre rouge, à M. Édouard André; c'est la plus belle des statuettes antiques exposées. Ces deux bronzes visent peu à l'effet, mais sont charmants et pleins d'attrait.

A côté de ces statuettes nous rappellerons les armes et les bijoux de M. Arsène Olive et toutes les séries de bijoux et de bronzes de MM. Delaherche, Habert, Marini et Morel.

Sur la cimaise se trouvaient des bustes qui semblaient garder ou dominer l'exposition des objets de l'antiquité. Le seul bronze gaulois existant est exposé par M. Danicourt, qui a envoyé quelques objets de premier ordre. Cette tête de bronze, ornée d'un torques, est unique, comme nous l'avons déjà dit, et de type absolument inconnu jusqu'alors; elle vient d'être trouvée à Lyon, dans le lit de la Saône, et représente un chef gaulois; certains archéologues prétendent y voir la tête de Vercingétorix; il est évident qu'il y a une ressemblance entre cette tête et la figure que nous représente la monnaie gauloise portant le nom du vainqueur de César. Sans nous prononcer sur cette attribution, nous insisterons sur le type barbare et curieux de cette figure. Le torques est bien la preuve de son origine gauloise, et les traits, ainsi que la façon dont cette tête est traitée, ont une profonde

analogie avec les figures de pierre et de bronze des xe et xie siècles; d'où l'on pourrait conclure que les artistes de cette époque avaient repris le vieux style gaulois d'avant la conquête, qui avait entièrement disparu sous la domination romaine d'abord, et ensuite sous l'invasion des barbares.

Puisque nous sommes en Gaule, nous parlerons de la trouvaille d'Annecy faisant actuellement partie de la collection de M. Dutuit. Le savant amateur de Rouen a envoyé un Bonus Eventus. Ce dieu est représenté par une statuette en bronze, sous les traits d'un jeune homme entièrement nu; il tient encore à sa main gauche un des morceaux de la corne d'abondance qui indiquait sa véritable attribution. Le bout des seins est en cuivre rouge, l'exécution est très soignée, le volume de la tête est considérable par rapport aux proportions du corps; nous n'y trouvons pas la maigreur calculée des productions grecques; il est probable que cet objet d'art a été fait à Lyon. La trouvaille d'Annecy se compose aussi du buste d'Antonin le Pieux, de grandeur naturelle; cette détermination iconographique est tout à fait certaine d'après les portraits et les médailles. Les plaques d'émail (?) qui figuraient les yeux ont disparu, et les orbites restent vides; de chaque côté, deux bustes de même grandeur — mais de travail inférieur — représentent probablement deux Gaulois ou deux proconsuls romains dans les Gaules; ils proviennent aussi de la même fouille : l'un est à M. Dutuit et l'autre à M. Feuardent.

La tête d'Hadrien, qu'a exposée ce dernier amateur, est un buste de grandeur naturelle du plus bel effet; il a son pendant dans le buste de Marc-Aurèle, exécuté de la même façon et à une époque presque identique.

Le buste de Vespasien, également à M. Feuardent, magnifique d'expression, nous représente le grand empereur romain sous les traits d'un vieillard fin et intelligent; à côté, la tête également en bronze de Domitien. Dans la collection Dutuit, nous remarquons aussi un miroir étrusque représentant la toilette de la belle Hélène; l'héroïne, type de beauté séduisante, y tient la place principale et plusieurs femmes, parmi lesquelles figure Vénus, sont occupées à la parer richement; Éros, représenté sous la figure d'un enfant, est sur le devant de la composition; il est debout et tient de la main gauche un coffret ouvert, et présente de la main droite un fruit à l'héroïne : serait-ce un rapprochement entre la belle Hélène de la mythologie et l'Ève de l'Ancien Testament? Le manche du miroir est formé par une Vénus presque nue sortant de l'onde.

Pour finir la série des objets antiques, nous citerons le buste le plus extraordinaire envoyé par M. Egger, de Vienne. Tout d'abord, on est profondément saisi de l'expression vivante qu'on y trouve; ce regard cynique et farouche, cette bouche qui exprime la bestialité la plus sauvage, ce front bas qui ne manque pas d'intelligence, mais dénotant surtout un caractère de sauvagerie et de férocité, nous font

penser à Brutus et à Coriolan. Peut-être est-ce simplement la figure d'un esclave ou d'un prétorien.

Plusieurs archéologues prétendent y retrouver la façon de traiter le bronze d'un artiste célèbre de l'époque de l'empereur Trébonien Gall (251 ans après Jésus-Christ) et ont même cru reconnaître la figure de cet empereur. L'on sait que Trébonien, d'abord général, fit périr l'empereur Decius pour se faire proclamer lui-même à sa place ; il fut un des plus ardents persécuteurs des chrétiens pendant son règne éphémère, car il fut bientôt assassiné par les mêmes soldats qui l'avaient proclamé ; le type de cette tête répondrait parfaitement à l'idée que l'on pourrait se faire de ce légionnaire couronné. Quoique ce buste soit, au dire des personnes les plus compétentes, de basse époque romaine, il n'en est pas moins le plus remarquable par la façon dont il est traité, et surtout par l'effet qu'il produit.

Nous terminerons ici l'étude des bronzes antiques, pour nous occuper maintenant de la numismatique, non pas au point de vue scientifique ni archéologique, mais simplement pour rapporter quelque anecdotes intéressantes de l'histoire des peuples de l'antiquité.

CHAPITRE III

LA NUMISMATIQUE

La numismatique, ce nom seul fait bâiller tous ceux qui ne l'ont pas étudiée, et presque tout le monde est dans ce cas ; ce ne sera donc pas de numismatique pure que nous entretiendrons le lecteur. Quelque attrait que cette science ait pour ses élus et quelle que soit la passion irrésistible qu'elle fait naître chez eux, la numismatique est aride au premier abord. Mais cependant, si elle est de toutes les passions d'amateurs la plus entraînante, elle doit avoir un certain côté intéressant ; nous nous efforcerons donc de le mettre en relief.

Les médailles grecques nous ont laissé les types de la beauté dans la physionomie et dans les lignes de la tête.

Regardez les collections de Hirsch et Dutuit, et vous verrez combien sont purs les types de tous ces dieux, déesses, héros, rois ou reines ; comme la beauté des lignes et la grandeur d'exécution sont complètes.

Voyons d'abord la collection de M. de Hirsch : le jeune et savant collectionneur a réuni une série de monnaies grecques présentée en ce moment au public d'une façon spéciale.

Le développement de l'art monétaire dans les différentes parties de l'ancien monde, depuis les origines du monnayage jusqu'au moment où la Grèce tombe sous la domination romaine, apparaît du premier coup par la classification adoptée par M. de Hirsch. Ses colonnes verticales contiennent les monnaies rangées par pays, les sept divisions horizontales correspondent à autant de périodes historiques.

La première période s'arrête à l'an 480 avant Jésus-Christ. Jusque-là on ne trouve guère que des globules de métal fort grossier, marqué d'un côté d'un type primitif, et portant au revers l'empreinte du poinçon destiné à maintenir la monnaie en place pendant la frappe. Dans cette période, la pièce la plus remarquable est attribuée au roi Crésus, célèbre par ses richesses; elle représente un buste de taureau et de lion face à face, le caractère en est barbare. La pièce d'Acanthe, en Macédoine, représente aussi un lion terrassant un taureau. — Mais la plus intéressante est une pièce de l'île d'Égine, probablement une des plus anciennes connue, — car c'est dans cette île que furent frappées les premières monnaies. — Ces trois pièces sont de la période où les monnaies ne reproduisaient point encore des figures humaines, et où les animaux seuls étaient représentés.

Mais dès la bataille de Platées (479 avant Jésus-Christ), — qui mit fin aux invasions des Perses sur le territoire hellénique, — une médaille ayant un caractère commémoratif fut frappée en souvenir de cette victoire ; on y voit un archer un genou en terre ; cet archer n'est autre que le grand roi Darius ou Xerxès. C'est à cette époque que les colonies grecques en Italie adoptèrent une fabrication spéciale ; on y frappait de grandes pièces très plates représentant le même sujet sur les deux faces, en relief d'un côté et en intaille de l'autre ; tels sont les deux exemplaires de Caulonia de M. de Hirsch.

A mesure que l'on entre dans le ve siècle — avant Jésus-Christ, — l'art devient plus sévère et indique la transition de la façon archaïque à celle de l'apogée de la numismatique. Les figures des revers deviennent plus importantes, et bien qu'elles soient encore encadrées dans un carré en creux, elles portent un sujet à plusieurs personnages très finement exécutés. Le carré creux qui les entoure, dernière trace des monnaies des anciens temps, disparaît bientôt après ; citons, comme un des plus beaux revers, celui de la pièce de Thèbes où nous voyons Hercule agenouillé en bandant son arc, avec la légende : « Le Thébain. » On voit encore des animaux tels que l'aigle dévorant sa proie sur une monnaie de l'Élide, un lièvre et un agneau sur une monnaie d'Olympie.

Le premier nom de roi inscrit sur une monnaie est celui d'Alexandre Ier de Macédoine, qui assistait à la bataille de Platées ; il est inscrit au revers, et la face

est un cavalier; vers la même époque, nous remarquons la tête d'Hermès et celle de Jupiter Ammon, toutes deux frappées en Cyrénaïque.

A ce moment apparaît l'époque d'apogée de la numismatique grecque; les artistes de ce pays ne s'arrêtèrent plus devant les difficultés et gravèrent des têtes humaines de face et surtout de trois quarts. C'était là un tour de force que, depuis, on a rarement essayé de recommencer; en Grèce même, les graveurs ne furent pas longtemps de force à l'exécuter, car peu de temps après leur apparition et leur vogue on ne trouve presque plus de ces sortes de monnaies. Voyez la merveilleuse tête de monnaie d'Alexandre le Tyran, une des plus grandes raretés de la collection de M. de Hirsch, le mufle de lion, si curieux, frappé à Rhégium, et surtout la plus belle de toutes les têtes de face, celle de la nymphe Aréthuse, de Syracuse.

En Asie Mineure, à la même époque, on monnayait, avec un alliage d'or et d'argent, des petites pièces fort jolies avec les profils de Jupiter, de Philippe de Macédoine, de Junon et d'Apollon.

Carthage employait des artistes grecs pour frapper les monnaies en Sicile, et nous voyons une de ces monnaies porter déjà le bonnet phrygien.

Les satrapes du roi de Perse faisaient également frapper des pièces en Grèce; et, de tous les côtés, les peuples civilisés de l'antiquité s'adressaient aux Hellènes pour se faire donner le véritable type du beau sur leurs monnaies, même les plus courantes.

Plus tard, avec l'époque d'Alexandre, nous voyons les rois, qui ont déjà fait inscrire leurs noms sur leurs médailles, y faire frapper leur figure; peut-être même Alexandre a-t-il inauguré cet usage. Mais, à coup sûr, Ptolémée d'Égypte nous a laissé des monnaies d'or avec sa figure. Vers la même époque, l'art oriental s'immisce dans la numismatique grecque, qui dès lors commence à décroître; mais l'intérêt qu'elle perd du côté artistique, elle le retrouve plus vif par les portraits de tous les rois de cette époque. Les plans deviennent plus larges et plus plats, les profils des têtes sont encore charmants de finesse et d'expression. La tête d'Eumène Ier, roi de Pergame, est un portrait saisissant; on peut en dire autant de celle d'Antiochus Ier et de Philippe V de Macédoine, et les têtes des reines Arsinoé et Bérénice nous offrent les deux types les plus connus des portraits de souveraines. C'est vers cette époque que Pyrrhus frappa une monnaie d'or à la tête de Pallas dont M. de Hirsch possède le plus bel exemplaire connu; elle est d'une conservation extraordinaire et nous montre les traits que les Grecs donnaient à la déesse de la sagesse.

Dans la dernière période, l'art décroît; les monnaies romaines ont déjà remplacé celles de la Grèce dans l'Italie, en Sicile et au nord de l'Afrique; et celles-ci ne nous offrent plus qu'un intérêt historique.

Mithridate et Cléopâtre sont les deux dernières pièces que la Grèce nous ait laissées.

Je dirai aussi un mot des pièces de monnaies ex-

posées par le jeune Fernand Mazerolle : une obole et un Apollon ; nous ne saurions que féliciter et encourager le jeune numismate dans la voie qu'il s'est déjà ouverte avec une ardeur si vive.

Mais quittons cette longue histoire de l'art élevé de la Grèce, et, sans abandonner l'Orient, attirons l'attention sur une médaille curieuse de la collection de M. Schlumberger ; frappée sous le règne de l'empereur Macrin, à Biblos, ville de Phénicie, berceau d'Adonis, elle représente le temple que ses adorateurs avaient élevé à ce dieu. Nous n'insisterons pas sur le caractère du culte consacré à Adonis. Cependant il est assez amusant de retrouver la reproduction exacte du temple de Biblos, avec tous ses détails de construction, dont l'un, au centre, paraît avoir une signification absolument érotique.

Reportons-nous en Grèce, à l'année 279 avant Jésus-Christ. Nos pères ravagent le pays, détruisent tout et saccagent le temple de Delphes. Ce sont des barbares nés pour le combat et le pillage, mais ils ont toujours eu le culte du beau, et ils furent pris d'admiration pour les arts grecs dès qu'ils se trouvèrent en leur présence. Rentrés en Gaule chargés de pièces d'or à l'effigie de Philippe, ils croient devoir imiter les Grecs dans la fabrication de leurs monnaies comme dans celle de leurs armes ; si l'on s'arrête devant le médaillier en carte des Gaules de M. Danicourt, l'on voit tout le centre de la France posséder des monnaies à l'effigie de Philippe. Ces monnaies sont du type grec le plus pur ; puis, si l'on

s'éloigne un peu dans la direction du nord et de l'ouest et que l'on dépasse le Mans, l'on retrouve toujours cette tête de Philippe, mais très dégénérée. A mesure que l'on s'éloigne des Bituriges, le type grec diminue et le caractère barbare augmente ; et quand on arrive au fond de l'Armorique ou sur les bords de la Somme, cette tête que nous avons vue se dégrader successivement devient tout à fait barbare sans conserver aucune espèce de lignes. On croirait voir un dessin des sauvages de la Nouvelle-Calédonie.

Marseille, de tout temps, avait été colonie grecque; aussi possédait-elle de ravissantes petites monnaies, diminutifs de la Syracuse. Dans le midi de la France, l'influence de l'art grec dans les monnaies se faisait sentir dans le commerce de cette ville jusqu'à Lyon.

La monnaie romaine, au contraire, était inconnue en Gaule avant la conquête.

N'oublions pas, avant d'aller à Rome, de rappeler les deux pièces de monnaie d'or trouvées aux environs de Bourges, et représentant Vercingétorix avec son nom en toutes lettres (à MM. Dutuit et Danicourt).

Vercingétorix, sur ces monnaies, ressemble un peu à Lysimaque. Il est représenté de profil, le nez droit, le menton légèrement en galoche, la figure imberbe, les cheveux rejetés en arrière, le regard vif; toute l'expression de la physionomie peut se résumer en ces mots, qu'il semble crier à ses troupes : « En

avant ! » Nous sommes heureux de retrouver le portrait véridique du premier des grands hommes de notre histoire nationale, qui défendit le sol de la patrie contre l'invasion étrangère et succomba le dernier dans cette lutte terrible, en laissant pour nous, qui vivons dix-huit siècles après lui, le type de ces héros légendaires tant aimés dans notre pays. Nous devions ces quelques lignes à ce patriote français, sacré deux fois grand par la victoire et par le malheur.

L'art grec s'était trouvé, dans toute sa pureté, frappé ou fondu dans la représentation des figures de ses pièces d'or et d'argent. Rome, au contraire, ne nous a pas fait voir un côté bien artistique dans ses pièces de monnaie ; mais c'est son histoire tout entière qu'elle nous a laissée par sa numismatique ; ce sont toutes les innombrables campagnes des légions romaines marchant à la conquête du monde ; ce sont toutes les luttes intestines d'abord entre ses grands généraux et, enfin, toute cette suite de crimes et d'orgies, de l'époque des empereurs jusqu'à l'invasion des barbares. Regardons la collection du sympathique et savant président de la Société de numismatique, M. le vicomte de Ponton d'Amécourt. La série romaine qu'il a exposée est une de ses deux filles favorites ; c'est de beaucoup la plus jolie et la plus amusante. La Mérovingienne, son autre fille, est laide, mais plus savante. — Je ne parlerai pas de la Mérovingienne exposée au Trocadéro en 1878. — Sa collection romaine est la plus complète et la plus

choisie de toutes les suites de monnaies d'or de ce pays. Les cabinets de Paris et de Londres ont peut-être une plus grande quantité de types, mais ils sont de moins bonne conservation. Presque toutes les monnaies de M. d'Amécourt sont absolument à fleur de coin; aussi, sans ressentir rien de l'intérêt particulier que les amateurs attachent à ces petites pièces, le premier venu peut s'amuser à regarder toutes ces têtes d'impératrices et d'empereurs romains et en examiner le type, comme il ferait devant une devanture de marchand de gravures ou d'images[1].

Nous ne suivrons pas l'ordre archéologique pour parler de cette belle collection; nous ne nous reconnaissons pas d'ailleurs qualité pour faire un cours de numismatique. Nous commencerons par le médaillon d'or de Constantin le Grand; c'est la pièce la plus en évidence à cause de son grand module; elle a été trouvée sur le bord du Danube, dans un lieu appelé Sisseck; elle est d'une conservation *coupante* — terme de numismate. — C'est le plus beau médaillon connu de Constantin et une pièce absolument unique.

Un empereur à peine nommé dans l'histoire n'est connu que par quatre monnaies d'or : c'est Uranius Antoninus, qui a régné quelques semaines en Syrie. Il appartenait à la famille d'Alexandre Sévère et d'Héliogabale. La plus belle de ces quatre pièces, d'une conservation splendide, est entrée dans la collection de

1. Pour toutes les pièces de la collection d'Amécourt, il est bien entendu qu'il ne sera question que de pièces d'or, pour la rareté et la valeur.

M. d'Amécourt après avoir fait partie de celle du fameux brasseur de Londres, Wigan. Cette famille d'empereurs syriens a fourni plusieurs impératrices dont toutes les monnaies d'or sont fort rares ; on croit que ces impératrices étaient chrétiennes. L'une d'elles, Julia Domma, femme de Septime Sévère, est représentée dans la même collection par une dizaine de pièces d'or à fleur de coin, et deux autres, Julia Soæmias et Julia Mœsa, y figurent par deux pièces uniques, aussi rares que l'Uranius Antoninus. Un autre empereur, Lælien, n'a régné que quelques jours et sur une seule légion qui se trouvait cantonnée près de Cologne, sur les bords du Rhin. M. d'Amécourt possède deux pièces d'or de ce prince ; l'une d'elles est une variété unique. Elle représente un légionnaire romain tenant un étendard au-dessus duquel se trouve le chiffre XXX, numéro de la légion.

Les empereurs dits gaulois, Posthume, Tétricus et Victorin ; les empereurs dits bretons, Carausius et Allectus, sont représentés par des exemplaires hors ligne.

Un pauvre petit prince, que l'on croit fils de Carin et de Magnia Urbica, massacré avec son père, et dont l'histoire ne fait même pas mention, Nigrinien, honoré de l'apothéose peut-être par son bourreau lui-même, eut une monnaie frappée après sa mort ; d'un côté, on voit sa tête enfantine, de l'autre le bûcher de sa consécration avec la légende : DIVO NIGRINIANO. Un autre enfant impérial est représenté sur un globe céleste et dans les astres ; il est comme un ange égaré

au milieu d'un cortège de monstres ; c'est le fils de Domitien et de Domitia. Il a mieux fait de mourir jeune que d'ajouter un nom d'empereur à la série des Tibère, des Caligula et des Néron.

Les empereurs plaçaient aussi leur père dans le Panthéon de la monnaie, alors même qu'ils n'avaient pas revêtu la pourpre de leur vivant ; c'est ainsi qu'il existe une merveilleuse monnaie représentant le père de Trajan. Parlerons-nous d'empereurs qui n'ont fait que passer ? Dide Julien, qui acheta l'empire à l'encan et le conserva deux ou trois semaines. Plusieurs exemplaires de ce prince sont également dans la vitrine de M. d'Amécourt. Manlia Scantilla, femme de Dide Julien et leur fille, Didia Clara, Pescennius Niger, qui eut un règne encore plus éphémère, sont encore des étoiles de cette collection. Citons encore un Florien, empereur proclamé en Orient, peu connu dans l'histoire, mais introuvable en monnaie ; puis plusieurs impératrices dont le nom est presque légendaire parmi les numismates, et enfin sainte Hélène, représentée par le seul médaillon qui existe d'elle. Il y a aussi un Alexandre connu sous le nom d'Alexandre le Tyran : il s'était fait proclamer empereur à Carthage ; longtemps on n'a connu de lui qu'une monnaie d'or faisant partie de la collection de M. Bellet de Tavernost ; un second exemplaire, d'un type différent et d'une très belle conservation, fut découvert à Bone, en Afrique, par un colonel de cavalerie, numismate distingué, le colonel Leroux. Un beau jour, le colonel revint à Paris ; en même temps on vendait, à l'hôtel Drouot, la

collection Jarry, dans laquelle était entré l'Alexandre de M. de Tavernost; le même jour, les deux pièces entraient dans la collection d'Amécourt; si l'on veut en trouver un troisième, l'on pourra chercher longtemps dans les sables de l'est de l'Algérie et de l'ouest de la Tunisie, et l'on ne trouvera probablement que la poussière du désert.

Je terminerai par la seule médaille d'or existante de Gordien d'Afrique. Elle est magnifique de conservation; elle a été trouvée par un ramasseur de boue dans les fanges de Boulogne-sur-Mer, oubliée là par un de ces légionnaires maures que l'on envoyait en Bretagne, sans doute pour leur ôter l'envie de déserter; elle a passé dans différentes collections et est enfin venue prendre place dans la plus belle de toutes, après avoir traversé celle du fameux Wigan.

C'est tout ce que nous aurons à dire pour les monnaies romaines [1].

Quant à la collection de M. l'intendant général Robert, elle est fort intéressante, mais pour les numismates surtout, les archéologues et ceux qui s'occupent particulièrement de science. Elle comprend une série de monnaies féodales de tout l'est de la France, et, en particulier, des Trois-Évêchés; l'on sait que ces monnaies n'ont aucun côté artistique et que leur intérêt est d'un tout autre ordre que celui qui nous occupe.

1. Voir à la fin du chapitre deux planches représentant les principales médailles de la collection d'Amécourt, avec le texte explicatif. Nous devons ces planches et leur explication à la complaisance du conseil de la Société de Numismatique.

A côté des collections de monnaies, il existe aussi des collections de sceaux. Sans faire partie de la numismatique, ces collections s'en rapprochent beaucoup par leur nature même. Les plus beaux types exposés appartenaient à l'État, au Cabinet des archives. Nous y voyons celui de l'abbaye de Saint-Denis, du XIIe siècle, sceau ogival, matrice en argent; saint Denis, assis en costume épiscopal, y est représenté tenant un livre ; au contre-sceau, les têtes de saint Rustique et de saint Éleuthère. Celui des abbesses des Clarisses d'Aix (XIVe siècle) se faisait aussi remarquer. Il est ogival, matrice en bronze ; il représente la Nativité. Sous un dais gothique, la Vierge est couchée ; au-dessus d'elle, Jésus-Christ dans son berceau, entre le bœuf et l'âne séparés par l'étoile miraculeuse ; saint Joseph est assis au pied du lit ; au bas, sainte Claire et saint François. Aux mêmes Clarisses, un autre sceau du XIVe siècle, de forme ogivale, matrice en bronze ; un ange annonce aux bergers la naissance du Sauveur ; au-dessous, sainte Claire et saint François. Enfin le ravissant sceau en argent de M. Ch. Stein, de forme oblongue, avec inscriptions sur les bords. Le sujet central représente une Vierge assise, tenant sur ses genoux un Enfant Jésus ; à droite et à gauche, deux figures dans l'attitude de l'adoration.

A la fin de l'empire romain, durant l'invasion des barbares, et plus tard, pendant tout le moyen âge, les pièces de monnaie ne reproduisent plus d'effigie et sont sans intérêt pour tous ceux qui ne s'en occupent

point particulièrement. Nous passerons donc de suite à l'époque de la Renaissance. Les graveurs, revenant aux modèles antiques, se mirent à refaire des portraits du plus haut intérêt[1]; citer les noms des graveurs de cette époque serait trop long; mais l'on ne saurait trop admirer les médailles artistiques de M. Dutuit. La médaille de Louis XII et d'Anne de Bretagne arrive la première; en dehors des manuscrits, c'est cette pièce qui nous a conservé le type du roi et de la reine de France : le médaillon recouvert de la signature de G. Dupré, et représentant Henri IV de face et Marie de Médicis de profil; l'intérêt est doublé, car, à l'encontre de la manie du temps, le roi de France est représenté dans son véritable costume de l'époque. Un peu plus loin, du même auteur, encore Henri IV et Marie de Médicis; ici, le détail de l'armure du roi est très intéressant par la reproduction de la damasquine; le revers est également des plus curieux : il représente en effet le jeune Louis XIII enfant, posant le pied sur un dauphin et s'efforçant de placer sur sa tête le casque de son père; un aigle descend du ciel et apporte une couronne au-dessus de la tête de l'enfant.

Toute la suite de cette collection est aussi belle; on y voit l'art du graveur en médailles se créer, à la fin du xve siècle, en Italie, se développer, passer les monts et arriver en France, où il atteint son apogée avec les chefs-d'œuvre des Dupré et des Keller.

1. Il faut renvoyer le lecteur à l'étude de toutes les plaquettes, portraits et médailles italiennes du xve siècle.

Dans un ordre d'idées tout différent, M. Hoffmann a exposé des spécimens curieux de monnaies de nécessité.

On sait qu'en temps de crise monétaire, les gouvernements faisaient frapper sur des plaquettes des signes particuliers donnant à ces plaquettes une valeur fictive qu'elles n'avaient point intrinsèquement et imposaient le cours forcé à ces monnaies spéciales, dites de nécessité. C'étaient nos billets de banque actuels.

M. Hoffmann nous a présenté des plaques carrées de bronze avec l'indication des valeurs représentées frappées dans un cercle. Elles ont été émises par le gouvernement de Suède, lors de la fameuse campagne de Charles XII contre la Russie.

En France, les monnaies de nécessité les plus connues sont celles des sièges de Tournay et de Landau, pendant la guerre de la succession d'Espagne.

A Landau, le maréchal de Mellac fit couper sa vaisselle et la fit distribuer comme monnaie.

A Tournay, M. de Surville, gouverneur de la place, prit également son argenterie, la découpa et y fit graver son effigie; il s'y faisait représenter le front ceint d'une couronne de laurier.

Louis XIV ne fut pas précisément satisfait d'apprendre que le gouverneur de Tournay faisait mettre sa figure sur des monnaies ayant cours en France, tout comme s'il eût été roi de France, et M. de Surville crut quelque temps payer de la perte de sa tête le plaisir qu'il avait eu en la faisant représenter sur son argenterie transformée en monnaie.

M. Van Peteghem avait envoyé, pour remplir une lacune, une vitrine renfermant une collection de médailles et de jetons des métiers, corporations et anciennes paroisses de la ville de Paris; de son côté, M. Le Sergent de Monnecove avait représenté les monnaies provinciales par une suite de médailles et de plaquettes historiques du Pas-de-Calais.

Je terminerai en parlant des médailles fort curieuses de M. le comte de Liesville. Il a exposé une série de plaquettes d'étain dont plusieurs à la tête de Napoléon. Parmi les types nombreux de l'empereur que nous ont laissés les tableaux et les gravures du temps, un seul est resté, celui des beaux médaillons de M. de Liesville, et c'est là que les siècles futurs retrouveront, comme nous, la personnification du grand empereur.

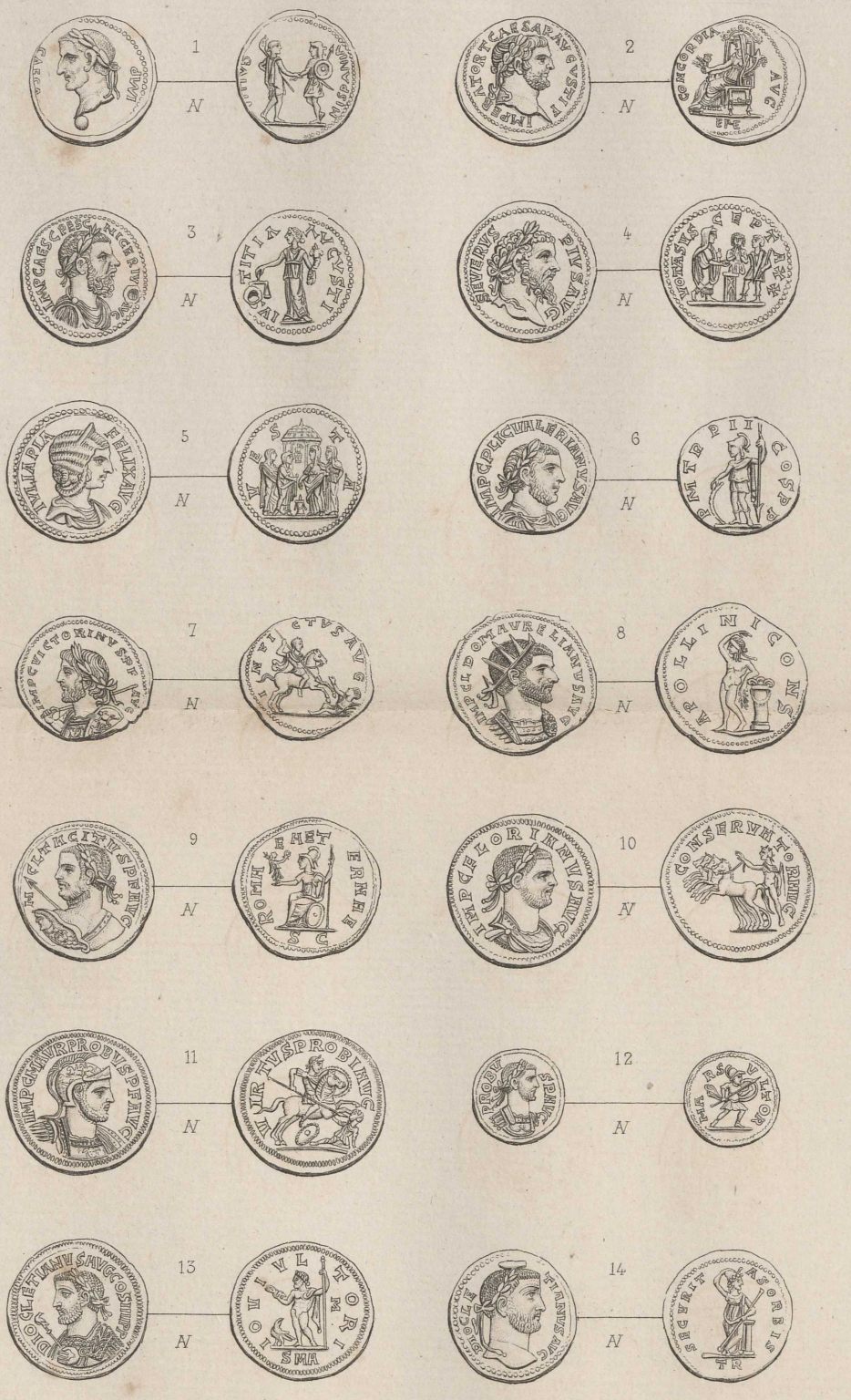
NOTES EXPLICATIVES

DES PLANCHES III ET IV

Pl. III, n° 1. — GALBA IMP. Tête laurée de Galba, à gauche; dessous : un globe.

℞. GALLIA HISPANIA. Figures allégoriques de la Gaule et de l'Espagne, debout, se donnant la main. La Gaule tient une houlette; l'Espagne, en costume militaire, est armée d'une haste et d'un bouclier rond.

2. — IMPERATOR T · CAESAR AVGVSTI F. Tête laurée de Titus, à droite.



Imp. A. Quantin

℞. CONCORDIA AVG. A l'exergue : EPHE, en monogramme. La Concorde assise à gauche, tenant deux épis avec un pavot et une corne d'abondance.

3. — IMP · CAES · C · PESC · NIGER · IVST · AVG. Buste diadémé de Pescennius Niger, avec le manteau et la cuirasse.

℞. IVSTITIA AVGVSTI. L'Équité debout, tenant une balance et une corne d'abondance, et regardant à gauche.

4. — SEVERVS PIVS AVG. Tête laurée de Sept. Sévère, à droite.

℞. VOTA SVSCEPTA XX. Sévère debout, à droite, voilé et tenant une patère, sacrifiant sur un trépied allumé; en face de lui, un licteur debout tenant une baguette; sur le second plan, un *tibicen* jouant de la double flûte.

5. — IVLIA PIA FELIX AVG. Buste diadémé de Julie, à droite.

℞. VESTA. Temple à quatre colonnes, à coupole ronde, au milieu duquel on voit une statue assise; devant, quatre vestales debout, sacrifiant sur un autel paré et allumé.

6. — IMP · C · D · LIC · VALERIANVS AVG. Buste lauré de Valérien, à droite.

℞. P · M · TR · P · II COS. P · P. Mars casqué, debout, à gauche, appuyé sur un bouclier et tenant une haste renversée.

7. — IMP · VICTORINUS P · P · AVG. Buste de Victorin lauré, à gauche, à mi-corps, portant la cuirasse ornée de l'égide, une lance sur l'épaule droite, et, devant l'épaule gauche, un bouclier sur lequel on voit figuré un soldat terrassant un ennemi.

℞. INVICTVS AVG. Victorin à cheval, galopant à droite, et terrassant un ennemi qu'il perce de sa lance.

8. — IMP · C · L · DOM · AVRELIANVS AVG. Buste radié d'Aurélien, à droite, avec la cuirasse.

℞. APOLLINI CONS. Apollon nu, debout, à gauche, le coude appuyé sur une colonne, levant la main droite sur sa tête, et tenant de la main gauche un rameau.

9. — M · CL · TACITVS D · F · AVG. Buste lauré à gauche,

à mi-corps et vu de derrière, de l'empereur Tacite combattant, armé d'une haste, et l'épaule couverte d'une cotte de mailles, ayant pour ornements deux petites têtes, l'une vue de face, l'égide, l'autre de profil.

℞. ROMAE AETERNAE · S · C. Rome assise à gauche, tenant une Victoire et un sceptre ; près de son siège, un bouclier.

10. — IMP . C . FLORIANVS AVG. Buste lauré de Florien, à droite, avec le manteau.

℞. CONSERVATOR AVG. Le Soleil tenant un fouet et conduisant un quadrige, à gauche.

11. — IMP · C · M·AVR · PROBVS P · F · AVG. Tête casquée à droite.

℞. VIRTVS PROBI AVG. L'empereur à cheval, galopant à droite et perçant de sa lance un ennemi terrassé.

12. — PROBVS P . AVG. Buste lauré de Probus, à droite.

℞. MARS VLTOR. Mars casqué et en habit militaire, avec le manteau flottant, courant à droite, et tenant une haste transversale et un bouclier. — *Quinaire d'or.*

13. — DIOCLETIANVS AVG · COS . IIII P · P. Buste à mi-corps, lauré, à gauche, de Dioclétien vêtu du manteau et de la cuirasse, tenant un sceptre terminé au sommet par un aigle.

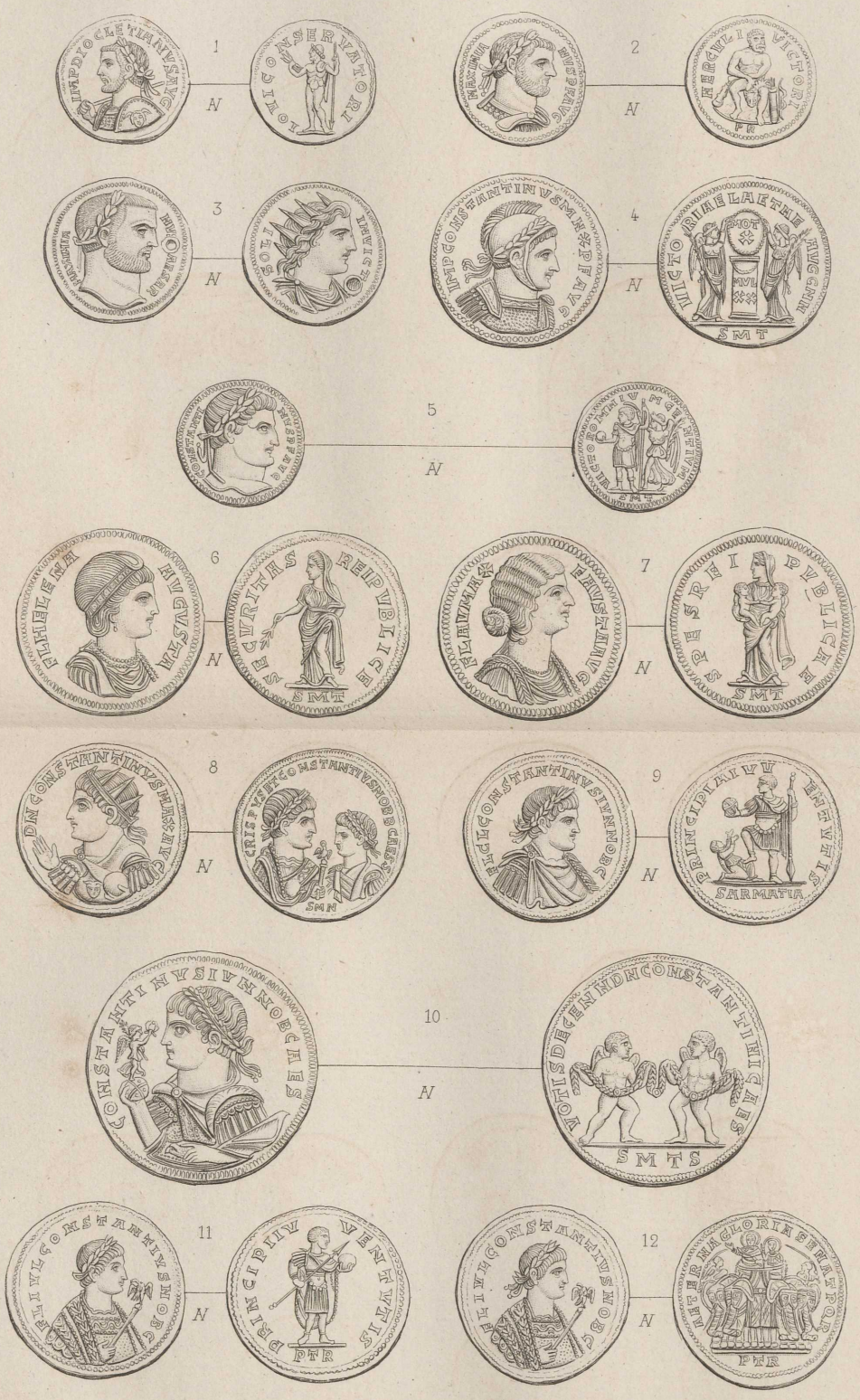
℞. IOVI VLTORI. Jupiter nu debout, à gauche, tenant un sceptre et un foudre ; à ses pieds, à gauche, un aigle ; dans le champ, à droite, Σ ou M ; à l'exergue : SMA.

14. — DIOCLETIANVS AVG. Tête laurée de Dioclétien, à droite.

℞. SECVRITAS ORBIS. La Sécurité debout, à demi nue, un bras appuyé sur une colonne et tenant un sceptre, l'autre bras levé sur sa tête ; à l'exergue : TR.

Pl. IV, n° 1. — IMP · DIOCLETIANVS AVG. Buste lauré à mi-corps, à gauche, de Dioclétien, cuirassé, portant la haste sur l'épaule droite, et au bras gauche un bouclier orné d'une tête de Méduse.

℞. IOVI CONSERVATORI. Jupiter nu, debout, à gauche, avec le manteau sur l'épaule gauche, tenant un foudre et une haste renversée.



Imp. A Quantin

2. — MAXIMIANVS P · F · AUG. Buste lauré de Maximien, à droite, avec le manteau et la cuirasse.

℞. HERCVLI VICTORI. A l'exergue : P · R. Hercule nu, assis, de face, ayant sur les genoux la peau du lion; à gauche, la massue; à droite, l'arc et le carquois.

3. — MAXIMIANVS CAESAR. Tête laurée de Galère Maximien, à droite.

℞. SOLI INVICTO. Buste radié, à droite, du Soleil, avec le manteau. — Petit médaillon.

4. — IMP · CONSTANTINVS MAX · P · F · AVG. Buste casqué de Constantin le Grand, à droite avec la cuirasse.

℞. VICTORIAE LAETAE AVGG · NN. A l'exergue : S · M · T. Deux Victoires debout soutiennent un tableau ovale sur lequel on lit : VOT · X, au-dessus d'un cippe où on lit : MVLT·XX. — Médaillon.

5. — CONSTANTINVS P · F · AVG. Buste lauré de Constantin le Grand, à droite.

℞. VICTOR OMNIVM GENTIVM. A l'exergue : S · M · T. L'empereur debout, à gauche, tenant sur sa main droite un globe, de la gauche une haste; derrière lui, la Victoire debout tenant une palme, et posant une couronne sur la tête de l'empereur.

6. — FL.HELENA AVGVSTA. Buste de sainte Hélène diadémée, à droite.

℞. SECURITAS REIPVBLICE. A l'exergue : S · M · T. Femme debout, à gauche, tenant un rameau. — Médaillon.

7. — FLAV · MAX · FAVSTA AVG. Buste en cheveux de Fausta, à droite.

℞. SPES REIPVBLICAE. A l'exergue : S · M · T. L'impératrice voilée, debout, à gauche, tenant Constantin II et Constance enfants dans ses bras. — Médaillon.

8. — D · N · CONSTANTINVS MAX · AVG. Buste radié de Constantin, à gauche, à mi-corps, ouvrant la main droite, vêtu du manteau et de la cuirasse; une petite tête de face orne la cuirasse près de l'épaule gauche.

℞. CRISPVS ET CONSTANTIVS NOBB · CAESS.

A l'exergue : S·M·N. Bustes à mi-corps et affrontés de Crispus à gauche, et de Constance II, à droite. Le premier, lauré, à droite, est vêtu d'un manteau bordé d'un large et riche galon, et tient un sceptre surmonté d'un aigle qui porte une couronne dans son bec; le second, diadémé, à gauche, plus petit, plus jeune et vêtu d'un manteau plus simple. — Médaillon.

9. — FL · CL · CONSTANTINVS IVN · NOB · C. Buste lauré de Constantin II, à droite avec le manteau et la cuirasse.

℞. PRINCIPI A IVVENTVTIS. A l'exergue : SARMATIA. L'empereur debout, à gauche, en costume militaire, s'appuyant sur une haste, tenant un globe de la main droite et foulant du pied droit une esclave à genoux et suppliante, personnification du peuple sarmate. — Médaillon.

10. — CONSTANTINVS IVN · NOB · CAES. Buste à mi-corps de Constantin II, à gauche, diadémé, portant la cuirasse et le manteau, tenant à gauche un globe surmonté d'une Victoire qui porte une palme et une couronne.

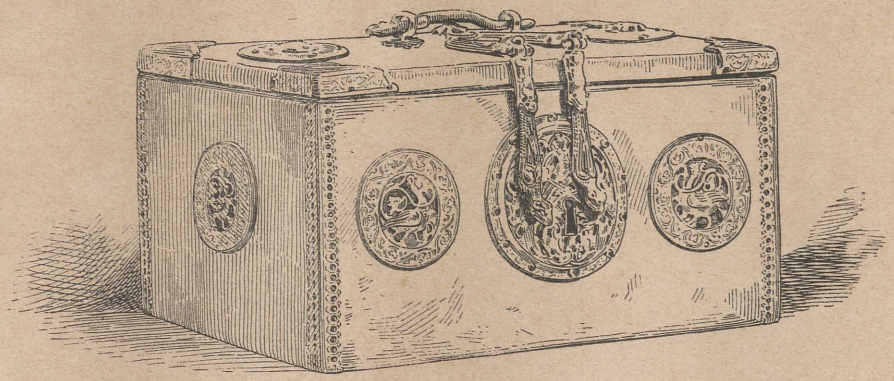
℞. VOTIS DECENN · D · N · CONSTANTINI CAES. A l'exergue : S · M · T · S. Deux amours ailés tenant une guirlande. — Médaillon.

11. — FL · IVL. CONSTANTIVS NOB · C. Buste diadémé de Constance II à mi-corps, à droite, vêtu d'un riche manteau, tenant un sceptre sur lequel est un aigle.

℞. PRINCIPI IVVENTVTIS. A l'exergue : P. TR. Le César debout, à droite, portant le globe et la haste transversale. — Médaillon.

12. — FL · IVL · CONSTANTIVS NOB · C. Même buste.

℞. AETERNA GLORIA SENAT · P · Q · R. A l'exergue : P. TR. Constantin et Constance dans un quadrige d'éléphants de face, nimbés, levant la main droite, et tenant chacun un sceptre de la main gauche. Deux hommes à pied tiennent une longue baguette à droite et à gauche. — Médaillon.



COFFRET AVEC PLAQUE D'ÉMAIL CHAMPLEVÉ

Collection de M. Stein.

CHAPITRE IV

L'ÉMAIL

On donne le nom d'émail à des matières vitreuses colorées par des oxydes métalliques et fusibles à basse température. Il se compose de deux substances différentes : l'oxyde métallique, qui donne la couleur, et la pâte vitreuse incolore servant de base à sa composition.

Les émaux sont opaques ou transparents ; l'opacité s'obtient au moyen d'oxyde d'étain.

Nous nous occuperons seulement des émaux sur métal, qui comprennent : 1° les émaux incrustés ; 2° les émaux translucides sur relief ou de basse taille ; et 3° les émaux peints. — Les émaux incrustés sont de deux sortes, les cloisonnés et les champlevés. Dans les premiers, le dessin est rendu sur le métal par de petites lames métalliques soudées sur un fond de même nature et rapportées une à une. Les émaux champlevés sont exécutés sur une plaque de métal de quelques millimètres d'épaisseur ; toutes les parties

destinées à recevoir de l'émail sont évidées; dans les creux, obtenus par le burin, se place la poudre d'émail. Dans les émaux champlevés les plus soignés, des filets de métal viennent former à la surface de l'émail les lignes du dessin; mais ces bandes, au lieu d'être rapportées, sont les parties de la plaque elle-même non évidées.

Le métal est quelquefois ciselé en creux, de façon à figurer un bas-relief sur lequel on charge des émaux de différentes couleurs; dans ce cas, l'émail s'appellera de basse taille ou translucide sur relief, et les couleurs prendront des tons d'autant plus foncés qu'elles recouvriront les parties plus profondément creusées du bas-relief.

Dans les émaux peints, l'émail n'est autre chose qu'une couleur vitrifiable et opaque, avec laquelle on peint sur un fond métallique; le métal n'a d'autre rôle que celui de la toile dans la peinture à l'huile. Les couleurs vitrifiables sont étendues avec le pinceau, soit directement sur le métal, soit sur une préparation d'émail dont il est préalablement enduit.

Laissons les émaux de l'extrême Orient, et arrivons de suite à ceux de l'Occident.

Les anciens ont fabriqué certainement l'émail à une époque fort reculée. Aujourd'hui, les différentes pièces possédées par notre ami et collègue M. Castellani, celles du musée Campana et le collier du musée de Kensington nous permettent d'affirmer l'existence de bijoux grecs et étrusques ornés d'émail; et ici, l'opinion de M. Castellani, le bijoutier archéologue romain,

et celle de M. Falize, son collègue de Paris, nous paraissent prépondérantes dans cette matière. Tous les deux ont étudié les bijoux et l'émail sous toutes les formes, et chacun d'eux les a reproduits avec une grande perfection. Ils connaissent parfaitement ce dont ils parlent et ne sauraient prendre des pâtes colorées ou des morceaux de verre pour des émaux. Nous considérons donc la question de l'emploi de l'émail chez les anciens comme absolument résolue par la découverte des objets cités plus haut.

Les Gaulois connaissaient aussi l'émail. Philostrate, rhéteur grec du IIIe siècle, écrivait : « On dit que les barbares voisins de l'Océan étendent des couleurs sur de l'airain ardent, qu'elles y deviennent aussi dures que la pierre, et que le dessin qu'elles représentent se conserve. » Il est évident que cette description se rapporte parfaitement aux émaux incrustés par le procédé du champlevé.

Une autre citation du même rhéteur nous apprend que les mors d'argent des chevaux étaient fabriqués par des Celtes, qui les ornaient d'émail, vers l'époque de Septime Sévère. Les Gaulois posaient sur le métal modelé en relief des matières vitrifiables, les passaient ensuite au feu et obtenaient un objet restant tel qu'il était au moment de sa sortie du fourneau.

Au contraire, dans les bijoux gallo-romains, de petits morceaux de verre sont incrustés dans le métal champlevé; ces bijoux semblent être émaillés ou quelquefois figurent un peu des mosaïques. M. de Linas, des plus compétents en ces matières, affirme

que ces pièces n'étaient point des émaux, mais simplement des morceaux de verre antique taillés et incrustés dans l'or : telles sont la boucle de M. Egger et la croix de Mme la comtesse Dzyalinska.

Durant la période mérovingienne, l'émail fut quelquefois employé dans l'ornementation des bijoux, comme le prouvent les objets exposés par MM. Habert, Marini, Dancourt et Arsène Olivier. Les Francs se servaient ordinairement de l'émail rouge et blanc, qu'ils incrustaient dans les parties en creux du bijou; mais ces pièces peuvent être considérées comme exception, et, durant les époques mérovingienne et carlovingienne, l'émail fut très peu pratiqué en Occident.

Tandis que l'art de l'émaillerie sommeillait en Occident, il se développait, au contraire, à Constantinople, de là en Italie, et surtout sur les bords du Rhin.

L'art byzantin ne nous a laissé aucune pièce de cette époque, comme affirmation de cette industrie ; mais tous les textes sont formels et l'existence seule de l'autel de Sainte-Sophie suffirait à nous prouver que l'émail était pratiqué sur une grande échelle à Byzance. Tout naturellement, sa fabrication fut introduite en Italie vers une époque assez avancée, IXe et Xe siècles. Didier, abbé du Mont-Cassin, à la fin du XIe siècle, faisait exécuter un parement d'autel représentant la légende de saint Benoît. L'émail était déjà cultivé sur les bords du Rhin et peu après à Limoges, d'une façon beaucoup plus artistique et plus sérieuse. C'est

là que nous allons l'étudier sous toutes ses formes, dans tous ses moyens de fabrication et dans toutes les écoles qui ont produit les chefs-d'œuvre tant admirés aujourd'hui.

Dès que la pratique de l'émaillerie cloisonnée fut répandue en Occident, les orfèvres cherchèrent un moyen d'arriver au même résultat que les Grecs, avec un travail beaucoup moins long et surtout moins coûteux. C'était alors que l'art ogival ou gothique remplaçait l'art byzantin ou roman. Dans le mouvement qui s'opère par suite de ce changement, l'émaillerie cloisonnée cède entièrement la place aux émaux champlevés.

La composition de la première partie de l'émail est la matière vitreuse, composée de silice et de plusieurs fondants destinés à donner la fusion.

La seconde partie, la couleur, est produite par un oxyde métallique. L'or produit le rouge, le cobalt le bleu, le manganèse le violet, etc., etc. Le rouge est quelquefois opaque; mais toutes les autres couleurs, excepté le blanc, sont translucides; l'opacité, comme nous l'avons dit, s'obtient par l'étain. Les matières destinées à faire l'émail (le verre et la couleur) sont mélangées au feu, de manière à former des morceaux de verre solides, colorés chacun de l'une des couleurs que l'émailleur veut employer, comme si l'on prenait des morceaux de vitraux. L'émailleur broie chacun de ces morceaux de verre dans un mortier-pilon; quand ils sont réduits en poudre, il les met dans différents petits godets remplis d'eau. La poudre

d'émail tombe au fond, et l'eau la protège contre toutes les impuretés pouvant la salir.

L'émailleur prend ensuite la plaque champlevée ou cloisonnée destinée à être émaillée. Avec une pointe en fer il prend des poudres de verre qu'il met dans chacun des creux préparés pour les recevoir, en ayant soin de laisser l'eau s'évaporer.

Aussitôt que la poudre est sèche, il met l'objet au four ; lorsque l'émail s'est vitrifié et que la pièce s'est refroidie, il recommence à mettre de la poudre d'émail, à passer au four, et ainsi successivement jusqu'à ce que l'objet soit couvert de l'épaisseur d'émail qu'il doit avoir.

Alors il passe la pierre ponce, de manière à régulariser entièrement cette pièce, et s'il veut obtenir la translucidité que la pierre ponce a fait disparaître, il repasse encore une fois au feu. Si l'on veut obtenir des émaux à relief plus élevé que les cloisons, on remet successivement des couches d'émail de la même façon, jusqu'à ce que le relief désiré soit obtenu.

Tels sont la composition et le mode de fabrication des émaux champlevés et cloisonnés.

Nous rappellerons maintenant en peu de mots l'histoire des deux grandes écoles de l'émail champlevé, Cologne et surtout Limoges.

La fabrication de Cologne dut précéder celle de Limoges. Lorsque Suger voulut faire exécuter les pièces d'orfèvrerie destinées à l'abbaye de Saint-Denis, il fit venir des ouvriers rhénans ; ceci semble

prouver que l'école de Limoges n'était pas encore fondée en 1137.

Plusieurs savants prétendent trouver dans le portrait de Geoffroy Plantagenet, conservé au musée du Mans, le premier type de l'émail champlevé de Limoges; la fabrication de Limoges, en ce cas, remonterait à la fin du XIIe siècle.

Constatons que, vers le commencement du XIe siècle, les artistes de Cologne fabriquaient des émaux cloisonnés dans le genre du reliquaire exposé par M. Seillière et de l'aigle si curieux découvert dernièrement à Mayence par M. Ch. de Linas.

Vers le commencement du XIIIe siècle, l'école de Limoges était à son apogée, comme nous le montre le magnifique calice de la galerie d'Apollon, signé Alpaïs.

Nous avons au palais de l'Industrie les spécimens de toutes les fabrications, en dehors des pièces citées plus haut. Mme la comtesse Dzyalinska expose une croix byzantine fort ancienne : un Christ en émail est représenté sur la croix, recouvert d'une longue tunique, puis de nombreux émaux champlevés de Limoges. On peut facilement, en examinant ces pièces, suivre l'histoire de l'émail champlevé dans les deux écoles. A côté des émaux de Mme la comtesse Dzyalinska, nous rappellerons ceux de MM. Dutuit, Corroyer, et les belles reliures du savant si regretté de tous, M. Ambroise Firmin-Didot.

Les premiers émaux de ce genre n'offrent de métal sur toute leur surface que dans les traits du dessin; tout le reste, même le fond, est émaillé.

L'exposition contenait de nombreuses pièces exécutées de cette manière : des triptyques et une plaque d'évangéliaire à M. Dutuit — fabrication de Limoges du XIIe ou XIIIe siècle —, les châsses en forme d'église, à M. Stein, et son coffret, dont la serrure est si remarquable. Dans la même salle Mme la comtesse Dzyalinska avait exposé une châsse en cuivre repoussé, avec des rehauts d'émail champlevés ; cette châsse peut être attribuée au XIe ou au XIIe siècle ; dans ce cas, elle serait un des plus anciens ouvrages de la fabrication limousine. M. Corroyer, de son côté, a réuni une série d'émaux rhénans et limousins pleins d'attrait pour tous. Nous avons été heureux de les admirer et nous félicitons vivement le savant architecte d'avoir fait une collection aussi intéressante.

Avec le XIIIe siècle, les émaux eurent bientôt le fond en métal plein : tel est le reliquaire rhénan d'un travail délicat et très fin de M. Stein ; puis ensuite on trouva plus simple de réserver les carnations seules sur le fond de métal, d'en exprimer le dessin par la gravure et d'en émailler le fond seulement : M. Julien Durand avait exposé une plaque représentant Jésus-Christ sur la croix entre la Vierge et saint Jean-Baptiste, exécutée d'après ces principes.

C'est vers le XIIIe siècle, au moment où les procédés ci-dessus étaient communément employés, que l'on se servit d'un émail bleu noir connu sous le nom d'émail de niellure.

Au XIVe siècle, les figures ne furent plus du tout émaillées ; les têtes de personnages furent souvent

fondues et ciselées en relief et rapportées sur le métal; parfois tous les personnages en entier sont rapportés en relief, les yeux sont dessinés avec un émail noir, et enfin au xve siècle, après cette dernière innovation, les émaux champlevés furent complètement abandonnés, pour laisser la place aux émaux de basse taille ou translucides sur relief. Parmi les émaux champlevés, une des pièces les plus curieuses de l'exposition était un mors en bronze doré orné d'armoiries en émail; cette pièce de la collection de M. Stein est probablement unique.

Si l'on veut distinguer les émaux de Limoges de ceux du Rhin, on les reconnaîtra à plusieurs signes distinctifs, à leurs couleurs différentes d'abord. Le bleu lapis domine à Limoges, le bleu turquoise à Cologne. Les Limousins prennent le bleu pour couleur dominante, les Rhénans le vert; ils ont surtout le blanc pur, le noir vif et le rouge mat; leurs couleurs sont nuancées avec autant d'art que possible. Les Limousins ont le rouge purpurin demi-translucide, le vert tirant sur le bleu, et, dans leurs objets, le gros bleu est coupé de rouge et de vert; leurs couleurs sont plus vives que celles des Rhénans. Chez ceux-ci le dessin est plus habile et soumis à une influence plus byzantine, quoique le caractère général en soit souvent plus farouche qu'à Limoges. Comme le fait remarquer le président de l'Exposition rétrospective, M. Darcel[1], c'est surtout dans le milieu savant des

1. Catalogue des Émaux du Louvre, par M. Darcel.

cloîtres que travaillaient les orfèvres allemands. Leurs produits sont presque toujours des œuvres de choix. Les scènes qu'ils représentent ont un caractère purement religieux et symbolique, expliqué par de longues inscriptions gravées et émaillées ; tandis que les émailleurs de Limoges, au contraire, semblent travailler pour produire le plus économiquement possible, et ils n'ont pas la science suffisante pour mettre les inscriptions de leurs confrères du Rhin.

Les émaux champlevés de ces deux écoles correspondent à l'art ogival et à la période de l'histoire appelée moyen âge.

Avec le réveil du goût en Italie parut Jean de Pise. A cette époque, tous les grands hommes de l'Italie, Giotto en tête, s'efforcent d'élargir les limites étroites où l'art est enfermé par le hiératisme grec, si raide et si peu vivant.

Tous cherchent à reproduire les beautés de la nature en remontant aux principes des anciens.

Jean de Pise, architecte et sculpteur, imprima une nouvelle direction à tous les arts du dessin, et, non satisfait des plaques de Limoges et du Rhin, il sut probablement inventer (?), perfectionner et laisser à ses élèves les émaux de basse taille[1].

Le procédé de fabrication de cet émail consiste, comme nous l'avons vu, à poser des pâtes vitrifiables sur une gravure en intaille et à les passer au feu pour les mettre en fusion. Supposons, en effet, l'un

1. Le fait n'a jamais pu être affirmé.

de ces bas-reliefs d'un modelé à peine sensible, décorant souvent l'orfèvrerie du XIVe siècle. Versez de l'eau sur l'une de ces intailles et observez-en l'effet produit. L'eau, étant plus épaisse dans tous les creux que dans les parties relevées, formera des ombres dans les premiers et des teintes claires dans les seconds ; de plus, elle formera une surface unie sous laquelle disparaîtra l'intaille. Mettez de l'émail à la place de l'eau et vous aurez l'émail de basse taille.

L'émailleur se sert de la même poudre que pour les émaux champlevés; il la place avec la même pointe et passe au four de la même façon.

Dès 1286, Jean de Pise fit un parement d'autel et un calice recouverts d'émaux translucides; mais la pièce la plus importante de ces sortes d'émaux est le tabernacle d'Orvieto, exécuté en 1338 par Ugolino de Sienne.

Les émaux translucides continuèrent en Italie pendant les XIVe et XVe siècles.

L'exil des papes à Avignon avait introduit cet art en France, et Montpellier dut être le centre de cette fabrication.

Nous voyons à l'exposition la collection de paix, de M. Castellani. Elle nous montre quelques émaux translucides italiens de la fin du moyen âge et plusieurs nielles fort intéressants. MM. Corroyer et Stein avaient ainsi envoyé plusieurs émailleries sur bas-reliefs.

Un détail à noter : les émaux champlevés ont été

employés de tout temps. Les émaux cloisonnés ont été longtemps délaissés, mais les procédés de leur fabrication ont été retrouvés il y a douze ans et immédiatement appliqués par deux maîtres de l'art, MM. Christofle et Falize.

C'est encore à M. L. Falize que nous devons d'avoir su recréer les émaux de basse taille, également disparus de l'industrie moderne. Ces émaux lui ont permis d'exposer les plus belles pièces d'art et d'orfèvrerie que contenait l'Exposition universelle de 1878.

Avant de quitter les émaux translucides, rappelons le bouclier et le casque de Charles IX, exposés au Louvre. Tous les sujets du centre y sont représentés en émaux de basse taille et ceux du tour en émail cloisonné; ce sont probablement les seuls émaux cloisonnés de l'époque de la Renaissance.

Tandis qu'en Italie l'on pratiquait les émaux de basse taille, les ouvriers de Limoges ne restaient pas inactifs, et, vers la fin du xve siècle, ils inventaient, à leur tour, les émaux peints ou émaux de peintre, et créaient là un de ces arts purement français, peut-être même l'art industriel le plus élevé et le plus complet par lui-même.

L'émail de peintre ne se fait plus comme les émaux translucides. L'émailleur commence d'abord à recouvrir la plaque qu'il veut peindre, avec une couche quelconque d'émail. Si elle est noire ou foncée, il dessinera le trait au blanc (c'est le cas des grisailles) ; si, au contraire, elle est blanche ou claire, le trait sera noir ou bistre. L'émailleur prend la

poudre d'émail coloré, la mélange avec un vernis, en fait une couleur sirupeuse, et, au moyen du pinceau ou de la spatule, il reproduit son sujet absolument comme un peintre sur une toile. Lorsque l'émail passe au feu, les couleurs vitrifiables se fondent avec la couche préparatoire et le tout ne fait plus qu'un.

Je n'entrerai pas dans toutes les manières de procéder, aussi différentes dans la façon de traiter les émaux peints que dans celles de la peinture à l'huile. Chaque artiste a eu des façons différentes qui lui ont été propres; mais la base de la fabrication est celle indiquée plus haut.

Les premiers émaux peints de Limoges sont d'artistes inconnus; mais vers la fin du XVe siècle apparaît un des noms illustres de l'histoire de l'art français : Nardon Pénicaud. Artiste de grand talent, il a exécuté de nombreux émaux et a créé une école que ses compatriotes et ses descendants ont successivement honorée jusqu'au XVIIIe siècle.

Les émaux de ce peintre sont vifs de couleurs. Les carnations sont violacées; la souffrance semble être peinte sur la figure de chaque personnage. Les fonds sont rehaussés de gouttes d'émail en relief imitant des pierreries. On dirait, nous dit M. Darcel, que l'air maladif et affaibli des personnages semble encore refléter les souffrances horribles que fit naître la guerre de Cent ans.

Nardon Pénicaud eut dans Jean Ier Pénicaud un imitateur et un émule; ses autres successeurs, Jean II, Jean III et Jean IV, firent encore de belles œuvres,

mais n'eurent point ce talent si puissant du chef de la famille.

Nous voyons Nardon se dévoiler tout entier dans le triptyque que Mlle Grandjean a exposé. L'art religieux et naïf s'y mêle à la grandeur de la conception et de l'idée. On est contraint de reconnaître dans cette pièce l'œuvre d'un talent supérieur.

L'œuvre de Nardon Pénicaud était encore représentée par un triptyque à M. Édouard André, exécuté dans la façon raide du xve siècle.

On pouvait apprécier le talent de Jehan Pénicaud Ier par les quatre plaques représentant la légende de sainte Valère à Mme la baronne de Lurcy. Les couleurs y sont vives et l'ensemble du sujet moins raide et plus naturel que dans les œuvres de Nardon.

Un très beau plat digne d'attirer l'attention, représentant l'enlèvement de Déjanire, dans la vitrine de M. Édouard André, donnait aussi une idée du talent de Jean III Pénicaud.

Peu après Nardon Pénicaud, un autre grand émailleur apparaît : Léonard Limosin, aussi chef d'école et chef d'une famille d'émailleurs. Avec lui l'art cesse de rester archaïque ; il reçoit l'influence de l'école de Fontainebleau et, sans cesser jamais d'être Français dans ses émaux, il emprute au Primatice les grâces de l'Italie. Il est vif de couleur, il rehausse souvent ses émaux de paillons, comme dans ceux de la Sainte-Chapelle [1] ; il invente le portrait en émail et

1. Galerie d'Apollon.

Helioß. Dujardin — Imp. A. Quantin

PLAT D'ÉMAIL POLYCHROME PAR PIERRE RAYMOND

Collection de MM. Seillière

nous laisse toute cette belle collection de grands personnages de la Renaissance.

Voyez le portrait du rhingrave et de la reine Louise de Savoie, — à M. André, — ou bien, le duc de Guise, François Ier et Catherine de Médicis[1], et bien d'autres encore. Les tons sont nets, puissants, et les chairs relevées de pointillés de bistre mis au pinceau.

C'est certes là un grand maître et un grand talent.

Après lui, nous citerons Pierre Raymond, artiste de mérite à ses heures, mais plus souvent industriel; citons de lui le coffret de M. Stein, daté de 1540, et les plats de MM. Seillière.

Puis Pierre Courteys et Suzanne de Court, et terminons la série par Jean Laudin. De nombreux émaux fort remarquables sont arrivés jusqu'à nous sans avoir de paternité reconnue; d'autres encore sont d'artistes moins célèbres que ceux que nous venons de citer.

L'exposition contenait de fort belles séries d'émaux peints. Nous citerons au hasard un plat en grisaille représentant Suzanne et les deux vieillards à M. Stein — de Pierre Courteys, — la suite d'assiettes signée Pierre Raymond à M. André, les salières et les flambeaux de MM. les barons Seillière, des plaques signées Jean Laudin, à M. Corroyer, d'autres sans attribution, à M. Castellani, une plaquette de Fran-

1. A MM. les barons Seillière.

çois Laudin, à Mlle Grandjean et une représentation du crucifiement attribuée à Jean II Pénicaud, à M. Tissot; un triptyque du XVe siècle signé Monvœrni, à Mme la comtesse Dzyalinska, et celui non moins beau de M. Leroux; enfin toute la série de boîtes, coffrets et appliques de M. Stein.

De nos jours, les émaux peints sont exécutés avec un grand talent par plusieurs artistes.

Nous citerons MM. Popelin, Lepec et Grandhome.

En terminant, nous nous permettrons une observation.

Excepté les émaux champlevés, les autres émaux, oubliés pendant un long laps de temps, ont été retrouvés et exécutés, et ont porté l'art de l'orfèvre et du bijoutier à un haut degré de perfection inconnu depuis longtemps.

Un seul fait a permis aux infatigables chercheurs de l'art de les retrouver et de les reproduire : les expositions rétrospectives, et surtout celle de l'Union centrale.

Ainsi nos derniers mots seront des félicitations à tous les rénovateurs de l'émail : Christofle, Falize et Popelin. En rappelant les découvertes nouvelles des anciens procédés des vieux émailleurs, nous avons voulu montrer qu'avec l'étude approfondie de l'antiquité et la perfection des procédés actuels, nos artistes et nos industriels n'abordaient plus aucun problème artistique de l'antiquité sans le résoudre.

CHAPITRE V

BRONZES, ARMES, BIBELOTS D'ÉTAGÈRE, FERS ET ÉVENTAILS

I

L'industrie du bronze remonte à l'époque la plus ancienne ; nous n'essayerons pas d'en étudier les origines, ayant consacré quelques lignes à propos des antiques aux plus beaux morceaux que nous présentait l'exposition.

Le bronze servit à la fabrication de tous les ustensiles journaliers et des armes avant la découverte du fer.

Au moment de l'invasion des barbares, le goût des anciens pour les bronzes d'art existait encore en Italie. Il s'était conservé également dans les Gaules durant toute la période mérovingienne, et, à Constantinople, la sculpture en bronze n'avait jamais cessé d'être en pratique : les fondeurs furent les

seuls artistes que les empereurs inconoclastes ne persécutèrent pas. Ainsi, lorsque Didier, abbé du Mont-Cassin, voulut au XIe siècle faire couler des portes en bronze, il dut s'adresser à des ouvriers de Constantinople.

Charlemagne, d'après la chronique de Moissac, fit aussi exécuter des portes en bronze pour le monastère d'Aix-la-Chapelle. Mais avec le grand empereur disparut en Occident la pratique de l'art du fondeur, et ce fut seulement vers le commencement du XIe siècle que l'on vit renaître cette industrie.

Le plus ancien monument en bronze du moyen âge est la porte de la cathédrale de Mayence (XIe siècle). On conserve aussi dans l'église de Saint-Remy, à Reims, quelques fragments du magnifique candélabre de cette église : il avait été exécuté vers la fin du XIe siècle. Enfin, en 1140, Suger faisait exécuter en bronze les portes de l'abbaye de Saint-Denis.

Depuis cette époque jusqu'à celle de la Renaissance, le bronze fut employé par les artistes pour la décoration des monuments et même quelquefois pour des objets de culte.

Avant de parler des pièces d'art, rappelons les moyens de fabrication.

Il en existe deux : le moulage à noyau et à pièces rapportées et la fonte à cire perdue.

Le premier genre de fabrication, seul couramment employé de nos jours par les fondeurs, exige des ouvriers habiles, mais il n'est pas nécessaire que l'artiste y collabore comme dans l'exécution des fontes

à cire perdue. Le moule est fait de sable mouillé battu et séché, dont les parties se raccordent autour de la maquette comme les pièces d'un bon creux fait par le mouleur en plâtre. En même temps l'ouvrier façonne avec le sable un noyau, c'est-à-dire un modèle réduit et maigri de l'objet qu'il veut reproduire ; ce noyau est tenu et fixé dans l'intérieur du moule à l'aide de fils de laiton. A la coulée, le bronze vient se figer dans le vide existant entre le moule et le noyau.

Aussitôt la coulée faite on laisse refroidir. On brise ensuite le moule et l'on retire enfin la pièce. Le sculpteur et le ciseleur ont alors à enlever toutes les saillies occasionnées par les coutures du moule. L'habileté du fondeur consiste à donner au bronze une épaisseur partout égale.

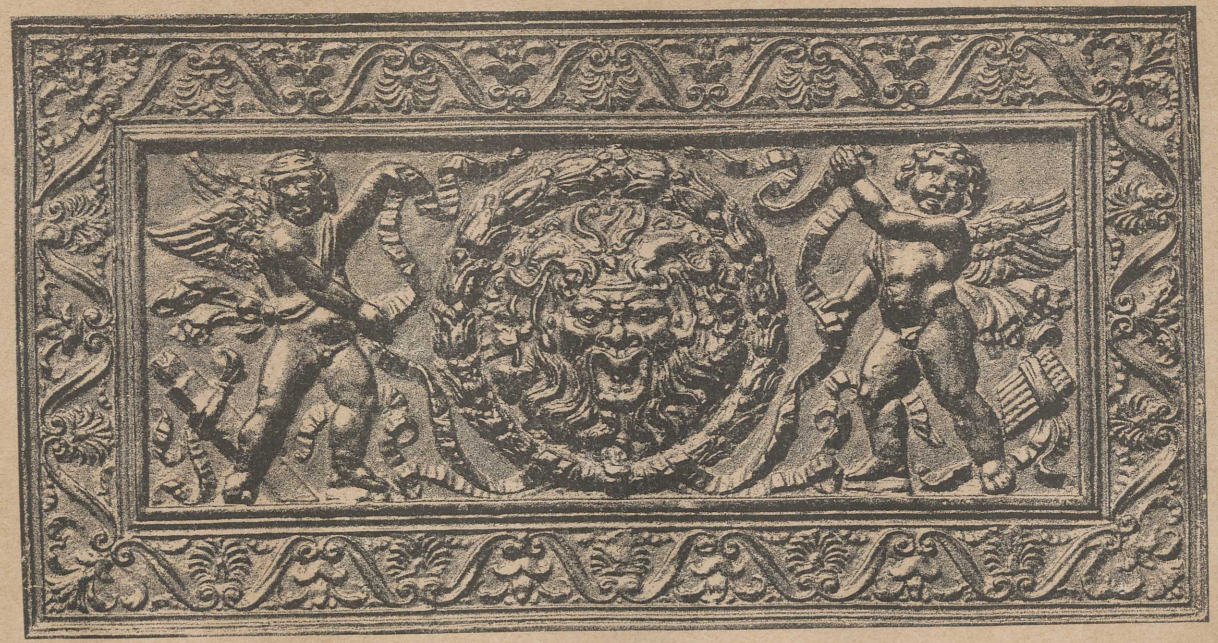
Insistons sur un point trop ignoré : un moule pour une statuette en bronze ne sert jamais qu'une fois, il faut toujours le briser pour en retirer la pièce.

La seconde façon de traiter le bronze est celle qui est employée pour les pièces les plus fines. On ne la pratique presque plus aujourd'hui ; à peine trouverait-on quelques vieux ouvriers capables d'en suivre la pratique. C'est sur l'œuvre même du sculpteur que le moule est établi, sans qu'il soit besoin d'en démonter ensuite les pièces. On exécute le moule sur la maquette de la même façon que pour la première manière ; mais cette maquette est en cire extérieurement, c'est-à-dire dans toute la partie qui doit être

en bronze dans l'objet terminé — tout l'intérieur de la maquette étant en terre, — le moule est donc pris sur la cire : on le met au feu après l'avoir percé sur plusieurs points pour permettre à la cire de fondre et de s'écouler.

Après l'opération et le moule refroidi, on verse le bronze liquide, qui vient occuper exactement la place de la cire entre le noyau de terre, toujours maintenu à sa place par des fils de laiton, et le moule lui-même. Tandis que, dans la fonte ordinaire, la jonction des parties du moule laisse toujours sur la pièce des traces de nature à déprécier l'objet, dans la fonte à la cire perdue, le moule, étant d'une seule pièce, la fonte n'a aucune défectuosité et donne la reproduction exacte et sans couture du modèle.

La fonte à la cire perdue a un grand défaut : si la pièce ne réussit pas, il ne reste plus de maquette et il faut entièrement recommencer l'œuvre du sculpteur. C'est de cette façon qu'a été modelé et fondu le Persée de Benvenuto Cellini. Les collections particulières renferment malheureusement peu de pièces de bronze fondues au moyen âge; cependant le musée de l'Union centrale en possédait quelques-unes : un Christ du XIIIe siècle à M. Georges Bal et les plaquettes de M. Courajod. MM. Corroyer et l'abbé Grimot, curé de l'Isle-Adam, avaient aussi envoyé des spécimens de la fabrication gothique, fort curieux en raison de leur ancienneté; nous citerons un encensoir avec sa chaîne, du Xe siècle, un autre du XIIIe siècle et un chandelier d'autel à trois bran-



COFFRET EN BRONZE, TRAVAIL ITALIEN DU XVe SIÈCLE

Collection de M. Bischoffsheim.

ches, — reproduit par Didron. — Tous ces objets, faisant partie de la collection du savant curé de l'Isle-Adam, sont intéressants pour les amateurs et même amusants pour les curieux, en raison de leur forme souvent extraordinaire.

En Italie, tous les grands sculpteurs de la première phase de la Renaissance (xve siècle) s'occupèrent du bronze; l'Exposition rétrospective nous en montre plusieurs de cette époque dus à des artistes italiens. La plaquette en bronze de M. Édouard André est une des plus belles œuvres de Donatello. Elle représente le *Martyre de saint Sébastien;* regardez le modelé, la pureté de la ligne, la grandeur et la dignité de chacun des personnages, et vous retrouverez dans cette pièce de toute beauté les qualités du grand maître. Saint Sébastien est représenté debout, attaché à un arbre, le haut du corps et la tête penchés en avant, et, comme en extase devant lui, des archers tendent leurs arcs et sont tout prêts à lâcher la flèche.

Cette pièce a été fondue et reprise en ciselure après la fonte. Après ce bronze de Donatello, les plaquettes de Riccio à M. G. Dreyfus trouveront naturellement leur place : l'une représente l'ensevelissement du Christ, l'autre une famille de satyres.

Le xve siècle nous présente encore deux statuettes en bronze à M. Bazilewski, un Amour debout et tenant dans sa main une corne d'abondance; il est modelé largement, avec un caractère archaïque très prononcé et encore presque grossier; mais le sentiment en est grand, la statuette est d'un bel effet, et l'expression

de sourire de la physionomie de l'enfant est charmante. Si l'enfant au colimaçon est moins archaïque, il est plus fini et plus agréable à la vue. Tous les détails sont traités avec une grande énergie et en même temps avec beaucoup de délicatesse. Ces deux pièces ont comme un caractère tout à fait particulier ; il semble que l'époque de leur production, où l'art était toujours si pur et si naïf, leur a laissé quelque chose de sublime et de sauvage en même temps.

Vers cette époque, des artistes français se mirent aussi à faire des statuettes de bronze; l'une d'elles représente *Jeanne d'Arc;* elle est d'un grand intérêt, car son auteur a pu connaître la Pucelle d'Orléans de son vivant; elle fait partie aujourd'hui de la collection de notre ami et confrère M. Odiot.

M. Bischoffsheim a exposé sa merveilleuse collection de bronzes. On y voit plusieurs pièces usuelles du XVe siècle : un coffret et deux flambeaux. Ces deux dernières pièces se composent, l'une d'un satyre agenouillé, l'autre d'un satyre debout portant tous deux un chandelier. Ces flambeaux ont dû être exécutés dans le centre de l'Italie vers la fin du XVe siècle. On y retrouve des détails d'ornementation charmants, tels que Ghirlandajo et Philippo Lippi en ont souvent représenté dans leurs peintures.

Le XVe siècle était aussi représenté par la réduction de la statue de Marc-Aurèle (au Capitole), exécutée également à cette époque par un artiste italien inconnu; elle fait partie de la collection de M. Courajod.

Avec le XVIe siècle il faudrait rappeler tous les

Helioß. Dujardin Imp. A. Quantin

LA GLOIRE TERRASSANT LA VERTU

Groupe en bronze, par André Fries. Collection de M.M. Seillière

beaux bronzes de la collection du château de Mello à MM. Seillière, et tous les jolis envois de M. Reinach, la lionne de Mme Thuret et les plaquettes si connues et toujours si admirées de M. G. Dreyfus, parmi lesquelles nous citerons un bas-relief de Peter Wischer représentant Orphée et Eurydice. Rappelons en passant un buste en bronze de grandeur naturelle représentant un seigneur vénitien, vêtu d'un riche costume et portant toute sa barbe; le piédestal porte le nom de « Antonius Gallus »; la patine est d'un noir très accusé. Plus loin, le groupe si remarquable d'André Fries, représentant *la Gloire terrassant le Vice;* la Gloire, sous les traits d'une femme nue, est debout; elle tient une couronne de son bras gauche et s'appuie, de son bras droit, sur une autre femme.

L'élève de Jean de Bologne s'est réellement surpassé; dans cette œuvre d'art il a su donner à la figure de la Gloire une dignité et une énergie remarquables.

Quant aux bronzes des XVIe et XVIIe siècles de M. Bischoffsheim, il faudrait avoir le temps de les signaler tous et de faire la description de chacun; mais l'espace nous manque et c'est avec regret que nous abandonnons la Bacchante, Psyché et l'Amour, Caïn et Abel et tant d'autres belles choses; M. Bischoffsheim est avant tout amateur du beau, et sa collection ne renferme pas une pièce médiocre.

En quittant le XVIe siècle, nous tombons dans la décadence de l'art du fondeur de bronze. Quelle différence entre toutes les reproductions de l'antique

que nous ont laissées les XVIIe et XVIIIe siècles et toutes les belles pièces d'art des XVe et XVIe siècles!

Autant ces dernières sont d'une conception belle et franche et sont rendues avec grandeur et dignité, autant les pièces des XVIIe et XVIIIe siècles sont compassées et raides; on dirait qu'elles font antichambre à Versailles dans le salon de l'Œil-de-Bœuf; elles sentent toutes le cérémonial et l'étiquette. Cependant cette critique ne peut s'attaquer qu'au style des pièces d'art : car ce fut au XVIIe siècle que les Keller et les fondeurs des Gobelins élevèrent l'industrie du bronze à son apogée, et aujourd'hui on ne saurait le travailler comme le firent ces maîtres.

Avec l'empire il y eut comme une renaissance de l'art du bronze : Thomire fut la personnification de ce relèvement. L'exposition contenait des pièces de cette époque. Je citerai une tête de cariatide très belle et quelques pièces décoratives provenant du palais de Saint-Cloud, à M. Dupont-Auberville, et une statuette d'enfant attribuée à Bosio, pleine de grâce et de charme, à M. Gasnault.

Depuis le règne de Louis XIII, le mobilier fut rehaussé de pièces ornementales de bronze, doré en général; Boule fut le premier maître en ce genre.

M. Stein avait tenu à donner une idée du talent de cet artiste : il a présenté un bureau en écaille incrusté de dessins de cuivre et rehaussé d'ornements de bronze.

Sous Louis XV, le bronze fut encore employé avec plus de profusion : MM. Stein et Beurdeley en

avaient exposé de nombreux spécimens, les uns signés de Riesener et d'autres de Gouthière.

M. Dupont-Auberville n'a pas cherché à faire une collection de meubles ; mais il a voulu reconstituer l'histoire de la ciselure et du bronze.

Plusieurs vitrines étaient consacrées à ces objets. La première était remplie de ciselures françaises et italiennes du XVIIe siècle. Plusieurs pièces de Gouthière, de Jeanet ou de Clodion, statuettes, groupes, vases ou plaquettes, représentaient le XVIIIe siècle.

Et enfin, Thomire personnifiait par ses œuvres l'époque de l'empire.

MM. Chamouillet, le baron Gérard et Delaherche complétaient cette partie de l'exposition du métal.

II

Nous avons eu l'occasion de parler des armes des peuples de l'antiquité ; alors comme au temps de l'invasion des barbares, — sous les rois mérovingiens, — aux grandes époques du moyen âge et de la Renaissance, les armes étaient en même temps qu'un instrument de combat un objet de luxe ; il était réservé à notre âge d'ôter aux armes à feu ou aux armes blanches leur séduisant aspect et d'en faire uniquement des instruments de combat.

Les armes de Chilpéric et l'épée de Charlemagne sont les types que nous ont laissés les époques mérovingienne et carolingienne.

Jusqu'à l'époque des croisades, les épées des rois et des grands seigneurs étaient couvertes de pierreries; elles ne devinrent plus simples qu'avec les grandes expéditions lointaines du XIe et du XIIe siècle.

L'Exposition rétrospective contenait une collection splendide d'épées du moyen âge, prêtées par le musée de Saint-Omer.

On pouvait y voir la transformation successive des épées de nos ancêtres au moyen âge. D'abord la poignée est courte avec un pommeau en cuivre rond aplati des deux côtés, la garde st droite et, avec la lame forme une croix régulière. La lame est épaisse, lourde, très large ; elle est décorée souvent de caractères damasquinés en or.

Au XIVe siècle, l'épée devient moins massive, la poignée est plus longue, le pommeau a la forme d'une poire et la lame est plus effilée. Au XVe siècle, l'épée s'allège déjà. C'est celle qui a précédé le glaive de l'époque de Charles VIII et de Louis XII. Avec la Renaissance nous quittons ces instruments lourds et pesants pour retrouver la véritable épée française, à la garde découpée et formée de filets contournés avec élégance.

Cette épée a duré longtemps; elle fut en usage sous les guerres de religion et sous Richelieu durant la guerre de Trente ans; nous la retrouvons encore à l'époque de la Fronde entre les mains des derniers défenseurs de l'indépendance de la noblesse. C'est l'épée de la France à l'apogée de notre gloire, c'est celle d'Henri IV à Arc et à Ivry, c'était celle de Tu-

renne en Alsace et celle du grand Condé à Rocroy; elle a eu au moins le bonheur, pendant sa longue existence, de ne point voir de défaites infligées à la France, et lorsqu'elle cédait la place à l'épée de cour, c'étaient Turenne et Condé qui lui donnaient leurs dernières faveurs. Après elle, c'est la petite épée des courtisans et des petits abbés, c'est le XVIIIe siècle qui succède au grand siècle, c'est le joli qui succède au beau. La poignée en est toujours soignée; elle est généralement en métal très finement travaillé; la plus jolie que nous ayons admirée appartient à M. Le Breton, directeur du musée de Rouen; elle est en acier très finement taillé, et date du commencement du règne de Louis XIV. Toute une vitrine était pleine des épées du XVIIIe siècle; il y en avait de fort jolies à côté d'autres moins bien travaillées, mais curieuses par leur histoire.

Ainsi M. Paul Besnard avait exposé l'épée des gardes du roi; M. C. Breton, un sabre de garde consulaire, et de nombreux sabres ou glaives de l'époque de la Révolution; M. le comte Guérin, une épée wallone très curieuse et une épée de garde du corps; M. Lechevallier-Chevignard, une épée à la lame gravée, fleurdelisée et à la croix de Savoie, la garde en fer ciselé incrusté d'or d'un très joli travail français, du XVIIIe siècle, et M. Rouillard, un sabre de mousquetaire de 1638. Enfin de nombreux sabres ou épées à MM. Bouglé, de La Londe, Cinot et Léon George complétaient la série des armes blanches. Le poignard de M. Delaherche mérite d'être noté : c'est

un stylet milanais à tête casquée au pommeau, en acier ciselé, avec sa gaine, digne d'attention à tous les points de vue; dans une vitrine voisine, toute une collection de poignards à M. Renucci semblait faire suite au stylet de M. Delaherche et offrait aux visiteurs les spécimens des poignards de tous les pays et de toutes les époques.

Après les armes blanches les armes à feu. En tête le joli petit pistolet en cuivre doré et ciselé de M. Fauré le Page. Le fusil revolver de M. Read, les pistolets des XVIIe et XVIIIe siècles de tous nos grands amateurs, MM. le comte Guérin, Breton, Paul Besnard et Nollet.

M. Jacquet, le peintre du *Menuet* et de la *Rêverie*, a exposé une série d'armures très remarquables : d'abord un heaume du XIe siècle, très curieux par sa forme en pointe et semblable à ceux de la tapisserie de Bayeux. Cette pièce est d'un grand intérêt archéologique et surtout fort rare ; toute la salle de la Renaissance était décorée d'armures du XVIe et du commencement du XVIIe siècle, appartenant au même artiste ; citons en passant une armure maximilienne complète, avec ses cannelures qui la rendent si décorative. D'un autre côté, une armure de la fabrique de Pise, du XVIe siècle, très finement travaillée ; en face, l'armure des Suisses, avec des raies noires, à M. G. Didot. Là encore nous trouvons l'armure toute noire de Maurice de Nassau, à M. Jacquet.

On sait que le célèbre capitaine portait sur cette armure une écharpe jaune; en la regardant on songe

au contraste que produisaient les armures des deux grands capitaines du commencement du XVIIe siècle, Maurice de Nassau et son rival Spinola. Nous regrettons que le propriétaire de l'armure noire n'ait pas usé de son talent ordinaire, toujours si sympathique aux admirateurs de la véritable beauté, pour nous représenter ces deux grands capitaines dans l'une des circonstances où ils ont dû se rencontrer ; l'un avec son armure sombre décrite plus haut, entouré de tout son état-major vêtu de la même façon ; l'autre, Génois au service de l'Espagne, vêtu avec toute la richesse des généraux de ce pays, recouvert d'or, d'émaux et même de pierreries, le cimier rehaussé de panaches multicolores, et accompagné d'officiers qui devaient porter les plus belles et surtout les plus riches pièces de l'Armeria Real de Madrid ou des musées de Munich et de Turin.

C'est dans ces deux villes que nous renverrons tous ceux qui désirent étudier plus spécialement les armes, ainsi qu'à notre musée d'artillerie, si peu connu mais si intéressant.

III

L'Exposition rétrospective contient aussi des quantités d'objets d'étagère, tels que tabatières, montres, et autres objets connus généralement sous le nom de bibelots. C'est là où règne en maître le XVIIIe siècle.

En premier lieu, la collection de tabatières et de

miniatures de M. André; les noms des plus célèbres miniaturistes de l'époque s'y trouvent apposés. Van Blarenberghe, Dumont, Hall, Augustin, Isabey, etc. Les miniatures sont montées dans des cadres qui sont chacun des petites merveilles. D'autres forment le dessus de tabatières merveilleusement ciselées; ces tabatières sont souvent des pièces de joaillerie où les pierres viennent disputer à l'or ciselé l'éclat et la richesse. Nous rappellerons deux boîtes ovales : l'une est en cornaline ornée d'un médaillon en relief représentant deux enfants jouant; le bec est orné de brillants et d'émeraudes, elle est de l'époque Louis XV; l'autre, de l'époque Louis XVI, est en or guilloché émaillé en vert; le dessus et le pourtour sont ornés de médaillons peints en grisaille sur émail; puis, au même amateur, des montres, des écrins et des ciseaux; certainement ces objets ont tous figuré sur la table à ouvrage d'une jolie marquise; — et enfin, la boîte à parfums en galuchat, décorée d'ornements rocaille en or ciselé, merveille de goût et de délicatesse, terminera la nomenclature de la collection de cet amateur distingué. A côté de cette collection se trouvent mille bibelots d'étagère, montres, cassolettes, boîtes à épingles, nécessaires de dames, cachets et même bijouteries diverses, qui sont le bonheur de nos amateurs d'aujourd'hui et l'ornement habituel des boudoirs de nos plus jolies Parisiennes. Nous citons au hasard les montres de MM. Edmond About, Christofle, Target, Van Raalte, la bonbonnière de M. Bischoffsheim, les jolis objets de MM. Wasset et

Féral, et enfin la collection de M. Van Heddeghem.

Avant de parler de l'orfèvrerie, nous rappellerons les collections de fer forgé de MM. Moreau et Recappé. Nous y verrons successivement le moyen âge travailler le fer, en façonner des grilles, des lanternes, des coffrets, et en un mot s'en servir pour tous les objets de la vie usuelle. Les pièces les plus remarquables sont les grilles si décoratives à fond de lobes, ou bien le pupitre de M. Peyre et les lanternes charmantes de forme et dans leur ensemble, à M. Recappé; le lustre Louis XIII de M. Devrez, les serrures de M. Conti et le soufflet de M. Ségard; avec la Renaissance nous trouvons les deux devants de foyer et toute la collection de clefs formant une suite des plus complètes de M. Moreau. Le xve siècle s'est surtout distingué dans l'industrie du fer, la merveilleuse serrure allemande de M. Antiq en est la preuve.

Les fers de M. Delaherche méritent aussi l'attention; nous y trouvons une collection de petits bas-reliefs en fer repoussé et damasquiné, destinés probablement à la décoration d'un meuble ou d'un coffret.

Le dernier bibelot dont nous parlerons sera l'éventail.

Mme la baronne de Page a exposé une partie de sa collection pour montrer l'application du métal à la décoration de l'éventail.

On sait qu'avec la fin de la Terreur la société française, longtemps privée de toute espèce de distraction, s'était jetée avec fureur dans toutes les occasions de plaisir qui lui étaient offertes. Fatiguées de la

barbarie, les femmes portèrent toutes leurs aspirations vers les folies du luxe et vers les prodigalités. On vit alors Mme de Beauharnais, Mme Récamier et Mme Tallien tenir le sceptre de la mode : ce sceptre fut naturellement l'éventail.

Mme de Page a exposé un éventail ayant appartenu à Mme de Beauharnais, et un autre à Mme Récamier. Sous le Directoire, les éventails étaient en crêpe ou en soie, décorés de paillettes, la monture était en cèdre ou en gris moucheté des Indes, ou bien encore en ivoire ou en nacre. Les éventails des élégantes qui allaient l'après-midi faire un tour de promenade au petit Coblentz étaient généralement de crêpe noir, lamés de paillettes d'argent ; c'était l'éventail des victimes, ainsi nommé parce qu'il était noir, en signe de deuil. Mais vers la même époque, dans les soirées chez Barras, chez Mme Tallien et chez bien d'autres merveilleux ou merveilleuses, l'éventail blanc avec paillettes régnait en souverain ; souvent même, en souvenir du conquérant de l'Égypte que l'on appelait déjà de toutes parts comme un sauveur, les éventails représentaient des palmiers et des pyramides. C'est un de ceux-là, ayant appartenu aux deux grandes dames citées plus haut, que l'on a pu admirer à l'exposition.

CHAPITRE VI

L'ORFÈVRERIE ET LA BIJOUTERIE

I

L'orfèvrerie est à coup sûr la plus noble des industries, non pas tant par la valeur des matières qu'elle met en œuvre que par le talent et les connaissances toutes particulières qu'elle exige de ses adeptes.

L'orfèvrerie fut même le grand art aux temps où les métaux constituaient la seule fortune mobilière. On en tirait gloire en l'exposant aux yeux de tous, et ensuite dans des moments pressants, on l'envoyait à la fonte pour en user comme de numéraire ; plus tard, aux XVe et XVIe siècles, ce fut dans des ateliers d'orfèvrerie ou de bijouterie que les grands génies de l'histoire des beaux-arts étudièrent les premiers principes du beau.

Depuis Léonard de Vinci jusqu'à Benvenuto Cellini, tous les grands maîtres italiens furent orfèvres.

A partir de la Renaissance, l'orfèvrerie a toujours été exercée par des artistes, et aujourd'hui encore nous nous plaisons à reconnaître et à célébrer le talent de ceux qui sont passés maîtres en cet art.

L'orfèvrerie remonte à la plus haute antiquité[1].

Le plus ancien monument connu date de l'an 1700 avant Jésus-Christ. C'est une barque d'or et d'argent trouvée dans le tombeau de la reine Aah-Hotep ; il existe encore un document écrit relatif à l'orfèvrerie également très ancien. C'est le passage de la Bible écrit par Moïse, où Dieu commande à ce dernier l'arche d'alliance et tous les objets d'or destinés au culte. Le nom même des deux principaux orfèvres juifs qui firent ce travail nous a été conservé : Besalel et Oholiab.

Mais tout permet de supposer que l'orfèvrerie, comme l'architecture et la sculpture, existait en ce pays bien avant Moïse. Après la construction de l'arche d'alliance, les Juifs ne cessèrent de pratiquer l'orfèvrerie. La Bible nous raconte la fabrication du veau d'or, puis après un long laps de temps nous donne tous les détails sur la construction du temple de Salomon par Hiram.

Cet architecte était également orfèvre, si l'on en croit la Bible. D'après la description de toutes les merveilleuses pièces d'or du temple de Salomon, l'art de l'orfèvrerie devait être très avancé en Judée et en

1. L'orfèvrerie et la bijouterie ont de tels points de ressemblance que nous parlerons de ces deux arts simultanément.

Phénicie, la patrie d'Hiram. Les bas-reliefs assyriens nous ont donné de nombreuses reproductions des pièces d'art des peuples de l'Asie dans l'antiquité, et le bas-relief de l'arc de Titus représentant son triomphe donne exactement la reproduction du chandelier aux sept branches : c'est le seul type d'orfèvrerie juive qui reste aujourd'hui.

II

Chez les Grecs, l'orfèvrerie était en honneur dès la plus haute antiquité. Homère, dans la description du bouclier d'Achille, nous donne une idée de la fabrication grecque à cette époque reculée. La légende ne nous a-t-elle point aussi rapporté que, pour faire une coupe du galbe le plus pur, un orfèvre n'avait rien trouvé de mieux que de la mouler sur le sein de la belle Hélène ?

Le culte du beau, si en honneur chez les Grecs, leur fit bientôt donner à l'orfèvrerie une valeur bien supérieure par le goût et l'art que par la richesse de la matière. Ils s'adonnèrent à cet art avec passion et leurs plus grands artistes furent orfèvres comme les Italiens du XVIe siècle. Phidias, le plus célèbre de tous les sculpteurs grecs, travaillait l'or, l'argent et l'ivoire ; malheureusement sa fameuse statue de Minerve a été détruite ; mais, grâce au duc de Luynes et à MM. Simart et Duponchel, dont nous saluons ici la mémoire, la Minerve chryséléphantine a été

reconstituée, et nous pouvons l'admirer dans le château de Dampierre.

L'histoire nous a conservé le nom de nombreux orfèvres grecs; les pièces d'orfèvrerie de ce pays sont devenues fort rares : il n'en reste qu'une seule collection découverte dernièrement à Hildesheim. Elle est probablement due à la main d'ouvriers grecs travaillant à Rome; elle peut remonter au IIIe siècle de notre ère. Ce trésor se composait de soixante-dix objets dont le plus remarquable est une patère, c'est-à-dire un plat creux décoré au centre de ciselures en relief; le style de cette pièce permet de supposer qu'elle est la reproduction d'une pièce antique de la meilleure époque grecque. Elle est décorée sur la brodure d'un dessin d'ornementation, et au centre la figure de Minerve est repoussée en haut relief.

A Rome, l'orfèvrerie fut en honneur dès la fin de la république; la conquête de la Grèce permit aux consuls, aux dictateurs et aux généraux vainqueurs de faire travailler pour eux les artistes du pays conquis.

Les auteurs latins nous apprennent qu'à cette époque on ne se contentait pas de se servir, dans les repas, d'orfèvrerie nouvelle, mais qu'à l'exemple des amateurs de notre époque tous les grands seigneurs de Rome faisaient collection d'objets anciens. Cicéron, dans ses *Verrines*, nous parle longuement de tous ces objets d'art amassés par le fameux proconsul Verrès, et Martial, dans ses *Épigrammes*, raconte combien il était ennuyeux dans tous les dîners de son

temps, d'entendre répéter par l'amphitryon, la généalogie interminable des coupes dans lesquelles chaque convive buvait les grands crus de l'époque. Peut-être la plupart des pièces des amateurs de l'époque étaient-elles, comme dans les grandes collections d'aujourd'hui, des objets fabriqués par des artistes nécessiteux et vendus à de grands prix comme anciens par de trop habiles brocanteurs.

Avec l'empire, le luxe s'accrut encore : les orfèvres grecs continuèrent à fabriquer, et si leur art perdit de sa pureté, leur industrie se développa à un point extraordinaire et le luxe devint bientôt tellement exagéré que les impératrices en arrivèrent à faire ferrer leurs chevaux avec de l'or et de l'argent.

Au milieu de cette débauche d'orfèvrerie, les artistes eurent encore des inspirations élevées, et plusieurs spécimens de leur goût et de leur talent nous ont été conservés, et peuvent être admirés dans nos musées.

Il nous reste le plat du musée de Rennes et la trouvaille de Bernay, pour nous donner une idée de cette industrie au milieu de l'Empire.

Si dans les collections particulières il ne se rencontre pas d'objets d'orfèvrerie antique, au contraire, les bijoux conservés dans les tombeaux et découverts de nos jours sont souvent entrés dans les vitrines de nombreux amateurs.

Mme la comtesse Dzyalinska possède une agrafe en bronze d'une époque préhistorique : elle est formée de deux cercles accolés, produits par des fils

de bronze enroulés en spirale. L'enroulement d'un fil se retrouve souvent dans les bijoux antiques, dans les bracelets de M. Egger entre autres. Les bijoutiers des peuples barbares s'inspiraient évidemment des dessins que leur fournissait la nature, et l'idée première de ces spirales est empruntée au coquillage le plus commun.

C'était à M. Danicourt qu'il avait été donné de représenter l'époque gauloise et romaine par des bijoux : sa collection comprenait une petite tête de femme en or merveilleusement ciselée, de la bonne époque romaine; une boucle en argent damasquinée d'or, travail mérovingien et archaïque très pur, d'un dessin fort curieux et extraordinaire d'exécution et de conservation, trouvée par lui en Picardie; plusieurs bagues en or, et surtout une bague romaine portant un chaton avec les mots : *Si vis*. Cette inscription n'a pas besoin de commentaire et nous montre qu'à Reims, où elle a été découverte, il y avait déjà des idées galamment exprimées. Cette suite de bijoux forme un ensemble curieux, qui s'offre pour la première fois aux yeux du public et fait grand honneur à son propriétaire, M. Danicourt.

Jusqu'à l'invasion des barbares, l'orfèvrerie n'avait point employé de pierres. Aucune pièce de cette époque ne nous a montré l'emploi de gemmes destinées à rehausser la valeur des objets d'or ou d'argent. Avec les barbares, au contraire, apparaît l'enchâssement des pierres dans les pièces d'orfèvrerie; et déjà auparavant, comme nous l'apprend Pline, les Égyp-

tiens, au lieu de ciseler l'argent, le décoraient de peintures au moyen de l'oxydation. Ils mêlaient, dit-il, à l'argent un tiers de cuivre fin de Chypre avec du soufre, et faisaient ensuite passer le tout au feu. Nous avons tenu à noter ce détail pour bien montrer que les procédés d'oxydation de l'argent étaient employés dans l'antiquité.

L'orfèvrerie mérovingienne nous donne les premiers exemples de l'application des pierres à l'orfèvrerie : les armes de Childéric se reconnaissent à ce caractère; des tables de pierre ou de verre coloré sont serties dans des cloisons d'or, de façon à former des bordures à la pièce; parfois aussi ces gemmes sont serties en relief et entourés d'ornements filigranés.

M. Egger et Mme la comtesse Dzialynska ont exposé une croix et une boucle mérovingiennes; toutes deux sont exécutées de la même façon. Dans une sertissure d'or sont enchâssés des morceaux de verre antique taillés comme des pierres. Dans un genre différent, nous rappellerons la boucle mérovingienne de M. Danicourt, dont nous avons déjà parlé.

Le principal orfèvre de l'époque mérovingienne dont nous ayons conservé le nom est saint Éloi. Le grand orfèvre ne nous a rien laissé en fait d'œuvres personnelles; plusieurs pièces qui lui sont attribuées ne sont point d'une authenticité suffisante; mais l'abbaye de Chelles possédait encore au XVIIe siècle un calice dont personne ne lui a jamais contesté la paternité; nous avons encore le dessin de ce calice : il était

bas sur son pied et décoré de couleurs sur or fin; l'aspect de la gravure ne permet pas de supposer comment était obtenue cette décoration en couleur. Une des pièces les plus curieuses connues de la période carolingienne est la couronne de Charlemagne conservée à Vienne, encore est-elle plutôt de travail byzantin que français. Citons aussi la statue de sainte Foy, conservée dans le trésor de Conques.

En Italie, l'art était aussi assez développé; mais à l'époque des Carolingiens l'impulsion industrielle partait de Constantinople.

L'orfèvrerie n'avait pas été non plus complètement inconnue aux peuples barbares de l'Orient, dans l'antiquité; un diadème scythe, découvert il y a peu de temps sur les bords du Don, et les poêlons à jour conservés dans le trésor de Petrossa, sont des pièces dont l'origine nous paraît incontestable. Le style, le procédé de fabrication employé, les sujets d'ornementation, les reproductions d'animaux du Caucase et de l'Oural, inconnus dans nos pays, prouvent absolument leur origine. Ces pièces sont curieuses; le caractère barbare et le travail particulier qu'elles ont nécessité sont du plus vif attrait pour les amateurs et les artistes.

Avec l'an 1000, l'orfèvrerie, qui durant toute la période carolingienne était restée à peu près dans le marasme, prit un développement extraordinaire : les dons affluèrent aux églises et aux monastères; alors il se forma deux grandes écoles en Europe, l'école du Rhin et l'école de Limoges.

Suger, le grand protecteur des arts au commen-

cement du moyen âge, fit venir des orfèvres des meilleurs centres de fabrication; et c'est à lui que nous devons les pièces d'orfèvrerie que nous admirons dans la galerie d'Apollon. Rappelons en passant le ciboire signé Alpaïs, de Limoges, le ciboire de saint Remi, à Reims, le vase de sardoine, monté en vermeil et garni de filigranes, et un vase antique, en cristal de roche, portant le nom d'Éléonore d'Aquitaine, et qui fut donné par le roi de France à Suger.

L'Exposition rétrospective nous offrait plusieurs spécimens de l'orfèvrerie du moyen âge. Les nombreuses pièces religieuses de Mme la comtesse Dzialynska, de M. Dutuit, de M. Stein et de M. Corroyer, peuvent représenter fidèlement l'histoire de l'orfèvrerie au moyen âge; les triptyques, les reliquaires, les croix, les custodes et les calices sont tous inspirés de l'art byzantin.

L'Allemagne et la France s'emparèrent de cet art, se l'approprièrent en le modifiant toutefois, et s'en firent bientôt un qui leur devint propre. D'abord nous voyons les figures hiératiques, raides et sans aucune espèce de vie, rehaussées généralement de filigranes. Telles sont les plaques d'évangéliaires si remarquables de M. Ambroise Firmin-Didot : l'une d'elles a un bas-relief en ivoire sculpté au centre; autour sont de grandes plaques de métal ornées de cabochons avec des dessins de plantes grimpantes, exécutés en filigranes. Au XIVe siècle, les figures d'orfèvrerie deviennent moins raides; elles ne sont plus tracées en creux dans le métal, elles sont exécutées en

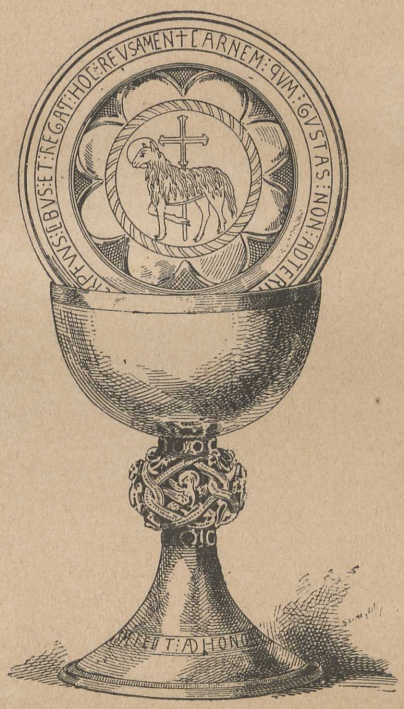
relief au repoussé. A côté de ces objets où se trouvaient de nombreuses figures humaines, existaient en même temps des pièces purement décoratives, ayant souvent la forme de monument gothique, bien supérieures au point de vue de l'art : tel est le reliquaire de la Sainte-Chapelle, conservé à la galerie d'Apollon.

En Espagne, par suite de la lutte constante des indigènes contre les Maures, l'art chrétien avait pris de ces derniers un caractère original que l'on ne retrouve point ailleurs. Nous en avons un type fort remarquable dans le calice exposé par M. Stein ; il provient de la cathédrale de Tolède. Le nœud est orné de symboles évangéliques, entouré d'entrelacs. Il est bas sur son pied, de forme complètement ronde à la panse, le pied évasé en lignes courbes, régulières ; l'inscription présente un grand intérêt au point de vue de l'épigraphie ; les caractères en sont nets et ont un charme particulier : on y voit la signature de l'artiste : *Pelagius abbas me fecit*.

Avec le XIVe siècle, l'art se dégagea tout à fait des formes raides, derniers vestiges du style byzantin, pour prendre plus de moelleux et prêter aux êtres une apparence de vie. Le type principal de ce progrès est la Vierge d'argent conservée au Louvre et connue sous le nom de Vierge de Jeanne d'Évreux.

L'art allemand se développait aussi de l'autre côté du Rhin, et plusieurs corporations d'orfèvres mirent au jour de nombreuses pièces d'orfèvrerie.

Aussi à la fin du XVe siècle Nuremberg produisait des œuvres fort remarquables : les deux reliquaires



† PELAGIVS: ABBAS: ME: FECIT: AD HONOREM: SC: IACOBI: AP

CALICE DE LA CATHÉDRALE DE TOLÈDE

Collection de M. Stein.

d'argent fondu et ciselé — à MM. Seillière — sont fort curieux par le travail minutieux de leur exécution. L'un représente saint Sébastien, l'autre saint Chistophe portant Jésus enfant ; c'est là que l'on retrouve le véritable art allemand avant l'invasion du style italien en Europe.

Mais avant de décrire les principales pièces survivant à nos révolutions, expliquons les procédés de fabrication de l'orfèvrerie.

Le marteau, la lime, la pince jouent le rôle que l'on sait, mais pour obtenir le relief des figures et la forme des ornements, l'orfèvrerie se traite de trois façons : au fondu, au repoussé et au coquillé.

Au fondu, on procède comme nous l'avons dit, par le bronze. On moule le modèle, et dans le creux de sable on coule l'argent. C'est au ciseleur à reprendre ensuite les détails et à leur donner la délicatesse voulue.

L'exécution au repoussé est beaucoup plus délicate ; on prend une plaque de métal, sur laquelle on trace légèrement avec la pointe le sujet que l'on veut représenter et on l'applique sur un dessous malléable composé de résine et de briques pilées. C'est alors qu'on repousse avec le marteau, la bouterolle et le ciselet les parties de la plaque, de façon à obtenir en relief le dessin projeté ; mais comme les plans du bas-relief ne sont point encore parfaits, on retourne la pièce et on rentre également avec le ciselet et le marteau les parties trop ressorties. On recommence ainsi à repousser successivement de l'un ou de l'autre côté,

jusqu'au moment où l'on obtient les plans réellement désirés. Alors on cisèle la pièce et on lui donne à l'outil le dernier fini.

Il se présente quelquefois des pièces que l'on ne peut repousser par derrière, un vase au col étroit par exemple ; dans ce cas, on se sert de la recingle. Cet outil, dont la forme est bizarre, est recourbé à son extrémité destinée à opérer le repoussé ; sa base forme un coude solide qu'on introduit dans un étau. On place l'extrémité libre de la recingle sous l'endroit que l'on veut repousser, et l'on frappe avec le marteau sur le milieu de l'outil ; chaque coup agit par un phénomène singulier de bas en haut, et c'est un intéressant examen que celui de ce difficile travail quand il est fait par un habile ouvrier[1].

Lorsqu'on veut exécuter une pièce au coquillé, ce n'est plus le modèle qu'on moule en sable pour le couler en métal, — mais ce sont les parties mêmes du moule ou bon creux qu'on jette en bronze ou en fonte de fer. Ces moules obtenus, on y applique des plaques de métal qu'on y frappe avec la bouterolle et le marteau, de façon à leur faire épouser toutes les formes du bon creux — c'est ce qu'on appelle coquiller ; — ces différentes pièces coquillées, on les assemble, on les soude ; puis, après avoir rempli la pièce de ciment, on la reprend en ciselure : l'on obtient ainsi des figures ou des sujets en métal excessivement mince. C'est au coquillé qu'a été exécuté le Christ italien de

1. Voir le livre de M. Jean Garnier, *le Ciseleur*.

la fin du XVIe siècle, de la collection Dupont-Auberville, ainsi que le saint Sébastien de M. Target.

Bien avant l'invasion des Italiens, la France avait d'elle-même commencé sa renaissance dans tous ses arts. Architectes, sculpteurs, peintres, orfèvres, etc., etc., modifiaient le vieux style, mais lui conservaient ce parfum national si délicat et si charmant, que l'invasion italienne faillit détruire, et modifia tout au moins d'une façon malheureuse.

C'est vers la fin de la Renaissance que fut probablement exécutée la plus belle pièce d'orfèvrerie qui ait jamais existé, le plat et l'aiguière du graveur François Briot; nous en parlerons plus loin à propos de l'orfèvrerie d'étain. — Rappelons aussi les œuvres de Benvenuto, la salière conservée à Vienne et ses aiguières, que l'on voit encore en Italie.

M. Stein a prêté une aiguière italienne exécutée au repoussé, donnant une idée complète du style florentin de l'époque de Benvenuto. La France dut à ce moment, comme au moyen âge, produire des quantités de pièces; mais les guerres successives, le besoin d'argent, l'engouement pour tout ce qui était nouveau, et par conséquent le mépris de tout ce qui était passé de mode, ont été cause de la destruction de tous ces chefs-d'œuvre.

A côté des orfèvres apparurent, vers le milieu du XVIe siècle, plusieurs artistes bijoutiers, qui nous ont laissé des œuvres remarquables; nous nommerons, en tête, Étienne Delaune, Woeriot et Boivin. Non contents de produire des œuvres de grand mérite, ces

artistes se firent graveurs en taille-douce, et ils nous ont laissé des collections des dessins de tous les bijoux qu'ils exécutèrent.

Ces recueils de gravures sont aujourd'hui fort recherchés des bibliophiles.

Les bijoux les plus remarquables de la Renaissance ont été exposés par MM. Seillière, M. Édouard André et Mme la comtesse Dzyalinska; ces pendants de col, broches, bagues, etc., ont une haute valeur, et les amateurs se les disputent dans toutes les ventes; en général, ces joyaux sont en or fondu, ciselés en ronde bosse et ensuite émaillés : quelquefois on y voit des pierres.

La collection la plus curieuse qui existe, en ces sortes d'objets, est à la Bibliothèque nationale.

Ce ne fut que plus tard, sous le règne de Louis XIII et surtout sous le règne de Louis XIV, que l'on commença à faire réellement des pièces de joaillerie.

Avec le XVIIe siècle finit la Renaissance et commence l'art moderne de l'orfèvrerie.

Les fourchettes et les cuillères, avant le règne de Henri III, ne servaient point à manger, mais seulement à servir les aliments et à les préparer; ce prince fut le premier de nos rois en France qui en fit usage, et quinze ans plus tard Gabrielle d'Estrées n'avait pas une demi-douzaine de couverts dans son argenterie. Ce fut donc probablement sous Louis XIII que l'on commença à ne plus manger avec ses doigts[1].

1. Cependant il est probable que dans certains monastères de femmes

Sous Louis XIV, on exécutait de fort jolis modèles de couverts, si l'on en juge par ceux que M. Dupont-Auberville et M. Bouilhet ont exposés cette année.

Richelieu, avait encouragé l'orfèvrerie comme tous les autres arts; il avait acheté du plus grand orfèvre de l'époque, Ballin l'aîné, trois bassins qui furent fondus en 1688. Sarrazin, le fameux sculpteur, faisait au même moment les modèles pour l'orfèvrerie du roi et du grand cardinal. En même temps, à l'étranger, se développait la fabrication de l'orfèvrerie au coquillé. En dehors du Christ de M. Dupont-Auberville, nous insisterons sur le saint Sébastien de M. Target, traité par le même procédé. Cette grande pièce, d'un poids fort léger, est merveilleusement exécutée dans certaines parties; le regard, la tête, l'expression de douleur et d'extase du saint en font un objet d'art de haut mérite et de grand sentiment.

Sous Louis XIV, Bérain exécuta de nombreux dessins pour l'orfèvrerie; deux huiliers fort décoratifs, ciselés sur ces modèles, ont été exposés par Mlle Schneider.

Avec la puissance de Louis XIV, Lebrun devint le grand ordonnateur de tous les arts et par conséquent de l'orfèvrerie, et Lepautre donna, sous sa direction, de nombreux modèles pour des vases et des pièces importantes exécutés sur les ordres du roi;

on devait se servir de fourchettes au commencement du XVIe siècle. Nous devons ce renseignement à M. l'abbé Grimot, curé de l'Isle-Adam.

alors fut créée pour ces travaux l'orfèvrerie des Gobelins, où les Ballin, les Loir et les Delauney exécutèrent ces magnifiques pièces d'argenterie détruites bien inutilement lors des grandes guerres de la fin du XVIIe siècle.

Malheureusement l'influence de Lebrun n'eut d'autre rôle que de faire perdre à l'orfèvrerie son caractère d'originalité et de haut goût, et, au lieu d'appliquer les principes de l'architecture, les orfèvres ne s'occupèrent plus que de donner à leurs œuvres un cachet d'ornementation à effet, au détriment de l'application des règles de la ligne.

Au XVIIe siècle apparurent les noms des deux premiers joailliers, Montarsy et Gilles l'Egaré[1]; le premier habitait au Louvre et occupait la place de joaillier du roi et de la couronne. Ils montèrent tous deux de nombreuses pièces de joaillerie disparues aujourd'hui; mais les portraits du temps et les gravures nous ont conservé les spécimens de leur fabrication.

La guerre de la ligue d'Augsbourg avait épuisé les finances de la France; le roi n'hésita pas, lorsqu'arriva la guerre de la succession d'Espagne, à porter lui-même à la Monnaie toute son orfèvrerie et ordonna que dans toute la France on l'imitât. C'est alors que toute l'orfèvrerie civile antérieure à Louis XIV, et surtout tous les objets d'art fabriqués aux Gobelins, dis-

1. Il y avait déjà eu deux autres orfèvres du nom de Lesgaré sous Louis XIII.

parurent entièrement; pas une pièce de l'époque de Louis XIII ne nous est restée, et les pièces du règne du Roi Soleil sont même devenues excessivement rares à rencontrer aujourd'hui; cette destruction complète de l'orfèvrerie développa d'une façon incroyable l'industrie de la faïence, car tous les grands seigneurs, privés de leur service d'argenterie, durent se servir de céramique pour leur usage personnel. C'est pour eux que les usines de Rouen et de Nevers mirent au jour ces merveilleuses faïences avec les armes des grandes familles, peintes en camaïeu au centre des plats et des assiettes. Aussi, tandis que l'orfèvrerie antérieure à Louis XIV est devenue excessivement rare, par suite de sa destruction complète, la céramique antérieure au même règne est aussi également rare, puisque son développement ne date que de cette même époque.

Sous Louis XV, le style de Lebrun s'épaissit encore et se transforma en style appelé rocaille; les contours en étaient durs, irréguliers et biscornus. Les grands orfèvres de cette époque sont Pierre Germain, Thomas Germain, Cheret, Spriman, Odiot, Rœttiers, Meissonnier et Nicolas Ménière, qui fut le dernier orfèvre-joaillier de la couronne avant la Révolution. La joaillerie eut comme principaux noms à enregistrer : Auguste, Jacqmin, Lempereur et Georges Frédéric Strass, joailliers du Roi, tous grands amateurs et collectionneurs; ce dernier inventa le diamant qui porte encore son nom. Plusieurs objets sortis de ses ateliers étaient exposés par MM. Perrot et Cl. Rabet.

C'est surtout de cette époque qu'il nous est resté des pièces d'orfèvrerie importantes.

Nous rappellerons les deux sceaux et les quatre flambeaux Louis XIV exposés par M. Spitzer ; le style en est puissant et la forme un peu lourde ; les flambeaux sont formés de trois sphynx et, au premier abord, ils semblent de l'époque de la campagne d'Égypte.

Les autres collectionneurs, MM. Eudel, Manheim, comte d'Armaillé, Dongé, Seillière, Chamouillet, Lechevallier-Chevignard et Darcel, ont envoyé de nombreuses pièces. On trouve là des flambeaux, des théières, des plats, des réchauds, des soupières et des huiliers ; mais la pièce du XVIIe siècle qui surpasse toutes les autres par la délicatesse de son travail, c'est la magnifique soupière de M. Dongé ; puis les flambeaux en cuivre de Mlle Grandjean, attribués à Roettiers, et le légumier en vermeil de M. Gaston Le Breton.

Les candélabres signés Renard, l'aiguière signée Amati, les flambeaux signés Germain, à M. Eudel, et la collection de mouchettes à M. Laffitte sont des pièces à signaler à tous les amateurs ainsi que toute l'argenterie. L'ensemble de toutes ces collections est fort intéressant, et l'on ne peut s'empêcher de regretter, en voyant les œuvres du XVIIIe siècle, la destruction de toutes celles du moyen âge et de la Renaissance, bien supérieures à tout ce que nous avons dû voir depuis.

Avant de terminer, nous parlerons encore de l'or-

fèvrerie de cuivre et de l'orfèvrerie d'étain surtout, pour nous arrêter un instant sur la belle œuvre de François Briot.

CHAPITRE VII

L'ORFÈVRERIE D'ÉTAIN

A côté des pièces de métal précieux des trésors des grands seigneurs au moyen âge, des objets d'orfèvrerie de moindre valeur furent exécutés dès le XIIIe siècle pour servir de vaisselle usuelle.

Les inventaires de tous les rois de France jusqu'au XVe siècle nous montrent combien l'usage de l'orfèvrerie d'étain était répandu.

Une miniature d'un manuscrit conservé au musée de Rouen représente la boutique d'un orfèvre d'étain au milieu du XVe siècle.

Dès ce moment, les pièces d'orfèvrerie d'étain, sans être des pièces d'art, étaient généralement d'une ligne assez pure et assez agréable : tel était l'objet connu sous le nom de simarre ou simaise, représenté dans la miniature citée plus haut.

Au commencement du XVIe siècle, l'orfèvrerie d'étain, déjà fort répandue, prit un développement considérable, en raison du goût et de l'habileté que les potiers d'étain déployèrent. Les moyens de fabri-

cation des belles pièces d'étain au XVIe siècle sont encore peu connus. Il a été généralement admis à tort que les pièces de Briot ou de ses imitateurs étaient ciselées, ou tout au moins reprises en ciselure après la fonte. Nous ne le croyons pas; les pièces d'étain restent telles, une fois sorties du moule, qu'elles sont à l'intérieur; et les contours et les filets ne sont obtenus qu'au tour et non pas au ciselet ou au burin.

Les pièces d'étain usuelles sont coulées dans du sable, mais toutes les pièces d'art de ce métal sont coulées dans des moules de cuivre ciselés [1].

Vers la fin du XVe siècle, plusieurs pièces d'orfèvrerie en étain ont été coulées dans un moule de bois sculpté en creux; tel est le plat exposé par M. Wasset. Avant Briot, un artiste inconnu exécuta un plat et une aiguière représentant *Suzanne au bain* et l'*Histoire de l'enfant prodigue*. L'aiguière existe, fort abîmée, au Musée de Cluny; quant au plat, il en reste plusieurs exemplaires; l'un d'eux avait été exposé par le Musée de Kensington.

Le même artiste inconnu a également ciselé et fondu une fontaine fort jolie de décoration, prêtée par M. Stein. L'auteur de ces pièces a dû probablement craindre que les épreuves d'étain ne fussent beaucoup trop molles de dessin; aussi a-t-il traité ces pièces avec une dureté trop exagérée.

1. Ici nous pouvons invoquer le témoignage des maîtres du métier, MM. Fannière, Brateau, Hubert, etc.

Les têtes ont la raideur des effigies d'empereurs romains frappées sur les monnaies de la fin de l'empire.

Il était réservé à François Briot d'arriver à produire des pièces d'étain d'une fabrication parfaite. Ce fut lui qui grava le fameux plat et l'aiguière représentant la Tempérance et la Charité. Nous insisterons peu sur la description de cette pièce connue de tous ; nous prétendons encore que c'est la plus belle pièce d'orfèvrerie qui ait jamais existé ; aucun artiste, même Benvenuto, n'a conçu et exécuté une pièce aussi complète, aussi pure et d'un aussi bel effet. Peut-être Briot a-t-il fait aussi une chope que l'on trouve assez souvent ; mais presque tous les exemplaires que nous avons vus étaient marqués d'un poinçon allemand ; c'est ce qui nous a permis de supposer que les artistes de ce pays, après avoir fait un surmoulage d'une épreuve de Briot, l'ont reproduite ensuite en très grande quantité.

François Briot était un graveur en médailles [1] ; il vivait vers la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe siècle ; il a dû passer une grande partie de sa vie à exécuter le moule de son œuvre capitale ; il a laissé au revers du plat son portrait sur une médaille rapportée sous l'ombilic.

Après Briot, l'Allemagne s'adonna aussi à l'orfèvrerie d'étain. Gaspard Enderlen fut le principal des

1. Voir les documents découverts dernièrement par M. Castan, bibliothécaire à Besançon.

PLAT DE FRANÇOIS BRIOT

orfèvres d'étain de l'empire; il fit un plat fort curieux avec Mars au centre; l'un d'eux, signé et daté, nous indique qu'il florissait vers 1611 (une des plus belles épreuves de ses pièces d'étain exposées appartient à Mme Achille Jubinal).

Il existe encore un autre plat de fabrication française, quoique d'un caractère allemand. On peut difficilement l'attribuer à Briot; l'ombilic représente Adam et Ève d'après Albert Dürer, et le reste du plat est orné de différents sujets dans le goût du plat de la Tempérance. Les plus belles épreuves du grand plat de Briot avaient été prêtées par MM. Dutuit, de Liesville et Lechevallier-Chevignard.

A partir du commencement du XVIIe siècle, l'orfèvrerie d'étain disparaît presque entièrement pour céder la place à la poterie de même métal. Elle ne fut presque plus d'usage en France, mais l'Allemagne et la Suisse nous ont laissé de nombreuses assiettes d'étain coulées dans du sable; elles n'ont plus le fini ni la délicatesse, ni surtout la puissance des belles pièces de Briot. Les plus connues représentent Gustave-Adolphe à cheval ou l'empereur Ferdinand; d'autres encore portent des sujets bibliques ou bien les écussons des treize cantons de la Suisse.

De tout temps l'étain fut employé comme modèle; on s'en servait encore pour conserver le souvenir d'une pièce quelconque exécutée dans un autre métal. C'est Benvenuto lui-même qui a pris la peine de nous donner ce renseignement dans ses Mémoires. A chaque instant on surmoulait sur la pièce exécutée

un moule dans lequel on coulait de l'étain, et l'artiste vendait son œuvre et pouvait ainsi en conserver une empreinte exacte.

Les étains exposés par MM. de Liesville et Leroux sont évidemment des reproductions de plaquettes originales exécutées en or, en argent ou en bronze.

Aujourd'hui la fabrication de l'orfèvrerie d'étain paraissait absolument perdue, quand un ciseleur de grand mérite, M. Brateau, a su retrouver les procédés de François Briot; il vient de produire deux assiettes fort jolies, et sa réussite est si complète et si intéressante qu'elle mérite les plus grands encouragements des amateurs.

CHAPITRE VIII

L'ORFÈVRERIE DE CUIVRE OU DINANDERIE

L'orfèvrerie de cuivre fondu ou travaillé au marteau a pris le nom de dinanderie de la ville de Dinant, sur la Meuse; c'est là qu'ont été fabriquées les premières pièces d'orfèvrerie de cuivre au commencement du moyen âge. Dès le XIe siècle, cette industrie s'exerçait d'une façon déjà remarquable; peu à peu les procédés de fabrication employés à Dinant se répandirent en Allemagne et en France, et ces pays nous ont laissé, comme la Belgique, de nombreux témoignages de l'industrie du cuivre au moyen âge. Parmi les plus belles pièces de cuivre connues, on remarque les fonts baptismaux de la cathédrale de Mayence et surtout ceux de l'église Saint-Barthélemy, à Liège; ces derniers ont été exécutés au XIIe siècle par Lambert Patras. Un autre orfèvre, Jean Josés, de Dinant, exécuta en 1372 un lutrin et un chandelier pascal, tous deux fort curieux, pour l'église de Tirlemont; mais dès le XIVe siècle, l'Allemagne possédait des artistes

capables de faire concurrence à ceux des bords de la Meuse. C'est à l'un d'eux qu'il faut attribuer l'*aquamanile* de M. Chabrière-Arlès, représentant une châtelaine du XIIe siècle en costume de chasse et à cheval. Elle est représentée coiffée d'un toquet. Ses deux grandes nattes tombent sur le dos; d'une main elle tient un faucon, de l'autre les rênes de son cheval; elle porte le costume masculin. A son côté est une épée du XIIe siècle qui nous indique la date de sa fabrication; la figure est plate et sans expression, mais l'ensemble de la pièce est des plus curieux. A côté et au même amateur, une pièce encore plus remarquable par son originalité : elle est en cuivre jaune et représente la légende connue sous le nom de *Lay d'Aristote*.

On sait qu'Alexandre le Grand était souvent réprimandé par son Mentor à cause de l'influence que les hétaïres prenaient sur lui. Un beau jour le jeune conquérant, furieux contre le péripatéticien qui ne cessait de l'accabler de ses remontrances, le fit enfermer dans une grande pièce, seul avec une des plus belles courtisanes de la Macédoine, du nom de Campaspe. Au bout de quelque temps il fit ouvrir les portes et put voir, ainsi que tout son entourage, le pédagogue à quatre pattes faisant le cheval, et l'hétaïre victorieusement assise sur son dos, le dirigeant à sa guise au moyen d'un mors passé dans sa bouche; cette anecdote fut reproduite en légende au moyen âge, pour personnifier la supériorité de la femme sur la philosophie.

Les orfèvres du cuivre ont perpétué le souvenir

MORTIER EN CUIVRE FONDU

Travail allemand du XVIe siècle.

de la défaite du philosophe en le représentant servant de cheval à son vainqueur. La tête est traitée d'une façon bizarre : la barbe et la chevelure fort crépue sont séparées par le milieu ; on dirait que l'artiste s'est inspiré de dessins asiatiques pour reproduire ses traits. M. Spitzer possède le même sujet également en cuivre jaune, mais Aristote y est coiffé d'un turban.

M. Georges Bal a exposé un lion du XIVe siècle également fort curieux : la tête et la crinière sont finement traitées, et le galbe général de la pièce est fort bon. Avec le XVe siècle, ces pièces se sont multipliées ; la ville de Lyon, en France, en produisit de nombreuses. La Belgique en exécuta beaucoup pour le compte de Philippe le Hardi. Le somptueux duc les distribuait dans tous les couvents de la Bourgogne. Le tombeau d'un comte de Flandre, Louis le Mâle, fut orné de dinanderies superbes exécutées par Jacques de Gérines vers le milieu du XVe siècle.

Il y eut vers cette époque des objets usuels de cuivre excessivement finis et très délicatement traités, tel le petit flambeau prêté par MM. Seillière, qui représente un oiseau appuyé sur une branche, exécuté avec le fini et le naturel des objets japonais modernes. Mais les artistes de cette époque savaient donner à leurs œuvres un charme que les Japonais actuels n'ont jamais connu. Ce flambeau remonte au commencement du XVe siècle.

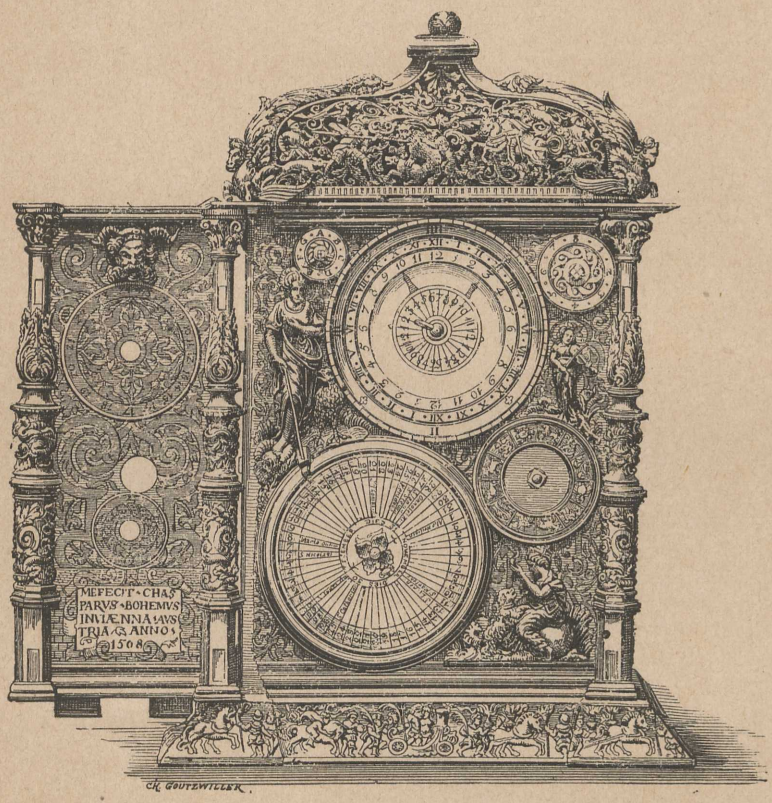
Avec la Renaissance, l'orfèvrerie de cuivre se traduisit surtout par des flambeaux nombreux. Généra-

lement ils représentent des lansquenets ou des nègres portant une torche ; à partir de ce moment, la dinanderie disparaît peu à peu et se confond avec le travail du bronze ; cependant, vers la fin du XVIe siècle et pendant tout le XVIIe, on fabriqua de nombreux mortiers en bronze et en cuivre coulé dont quelques-uns fort intéressants avaient été prêtés au musée.

D'un autre côté, l'industrie du cuivre s'était confondue dans une certaine mesure avec l'horlogerie.

Sous François Ier, la France produisait de charmantes petites horloges en cuivre, fort ornementées d'arabesques exécutées en relief ou souvent en gravure.

Mais c'est surtout vers le milieu du XVIe siècle, et en Allemagne particulièrement, que l'horlogerie devint florissante. Augsbourg et Nuremberg produisirent alors des pièces excessivement curieuses, dont MM. Leroux et Stein ont montré de nombreux spécimens à l'exposition. M. Stein a prêté une pendule fabriquée à Augsbourg, délicieuse de décoration ; elle est de la seconde moitié du XVIe siècle, un peu lourde comme le style d'outre-Rhin, mais traitée avec la minutie des artisans allemands. M. Leroux a présenté aux amateurs toute une collection de pendules ; on pouvait faire à sa vitrine une étude complète de l'horlogerie au moment de la Renaissance. Une partie des horloges de M. Leroux sont françaises. On reconnaît leur origine à leurs chapiteaux en demi-cercle. Il y a dans



PENDULE ALLEMANDE DU XVIe SIÈCLE (AUGSBOURG)

Collection de M. Stein.

ces pièces des mouvements d'horlogerie des plus compliqués, qui mettent en marche divers personnages ; ces mouvements sont quelquefois tellement différents qu'il faut jusqu'à neuf clefs pour les remonter. Les horlogers de l'époque ont souvent représenté des monuments avec tous les détails de l'architecture aussi bien que des sujets à personnages.

Arrêtons là ce compte rendu ; et jetons les yeux en arrière en contemplant cette longue histoire de l'industrie depuis les époques connues jusqu'à nos jours. S'il nous est permis d'exprimer un vœu, c'est de voir l'industrie moderne, sans négliger les exemples du passé, faire ce qu'elle a fait à toutes les grandes époques de notre pays : se recréer, se faire nouvelle, et, tout en se transformant, ne revivre que pour les grands principes de l'art.

Mais aussi de quel regret n'est-on pas saisi en voyant se disperser toutes ces merveilles réunies avec tant de peines et de soins ! Ne pourrait-on un jour exposer successivement et sans interruption toutes ces collections aux regards des travailleurs ? La création d'un musée spécial à Paris est une chose urgente et nécessaire. Les preuves de sa nécessité ne sont pas à avancer ici. Toutes les découvertes d'art industriel se rapportant à la restitution de procédés anciens ont été obtenues par l'étude assidue des ouvriers et des artistes dans les musées et surtout dans les expositions rétrospectives. Faire une exposition de toutes les richesses des collections particulières, donner aux artistes et à leurs collaborateurs toutes les

facilités pour leurs recherches en constituant ce musée de travail et d'étude; telle sera la conclusion de ce rapport.

FIN.

TABLE

Pages.

AVANT-PROPOS 1

CHAPITRE PREMIER.

L'ORIENT 4

CHAPITRE II.

LES ANTIQUES 11

CHAPITRE III.

LA NUMISMATIQUE 21

CHAPITRE IV.

L'ÉMAIL 41

CHAPITRE V.

Pages.

BRONZE, ARMES, BIBELOTS D'ÉTAGÈRE, FERS ET ÉVENTAILS 57

CHAPITRE VI.

L'ORFÈVRERIE ET LA BIJOUTERIE. 73

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

TABLE DES PLANCHES

Pages.

VASE EN BRONZE, collection de M. Lansyer. 7

MÉDAILLES ROMAINES de la collection de M. le vicomte Ponton d'Amécourt. 36-38

COFFRET AVEC PLAQUES D'ÉMAIL CHAMPLEVÉ, collection de M. Stein 48

PLAT D'ÉMAIL POLYCHROME, par Pierre Raymond, collection de MM. les barons Seillière. 55

COFFRET EN BRONZE, travail italien du XVe siècle, collection de M. Bischoffsheim 61

LA GLOIRE TERRASSANT LA VERTU, groupe en bronze par André Fries, collection de MM. les barons Seillière 64

Pages.

CALICE DE LA CATHÉDRALE DE TOLÈDE, collection de M. Stein.. 82

PLAT de François Briot. 93

MORTIER EN CUIVRE FONDU, travail allemand du XVe siècle. 99

PENDULE ALLEMANDE DU XVIe siècle (Augsbourg), collection de M. Stein 100

FIN DE LA TABLE DES PLANCHES.

A Quantin imprimeur
F. S. Benoit. 7. à Paris

A Quantin imprimeur
S Benoit 7 à Paris